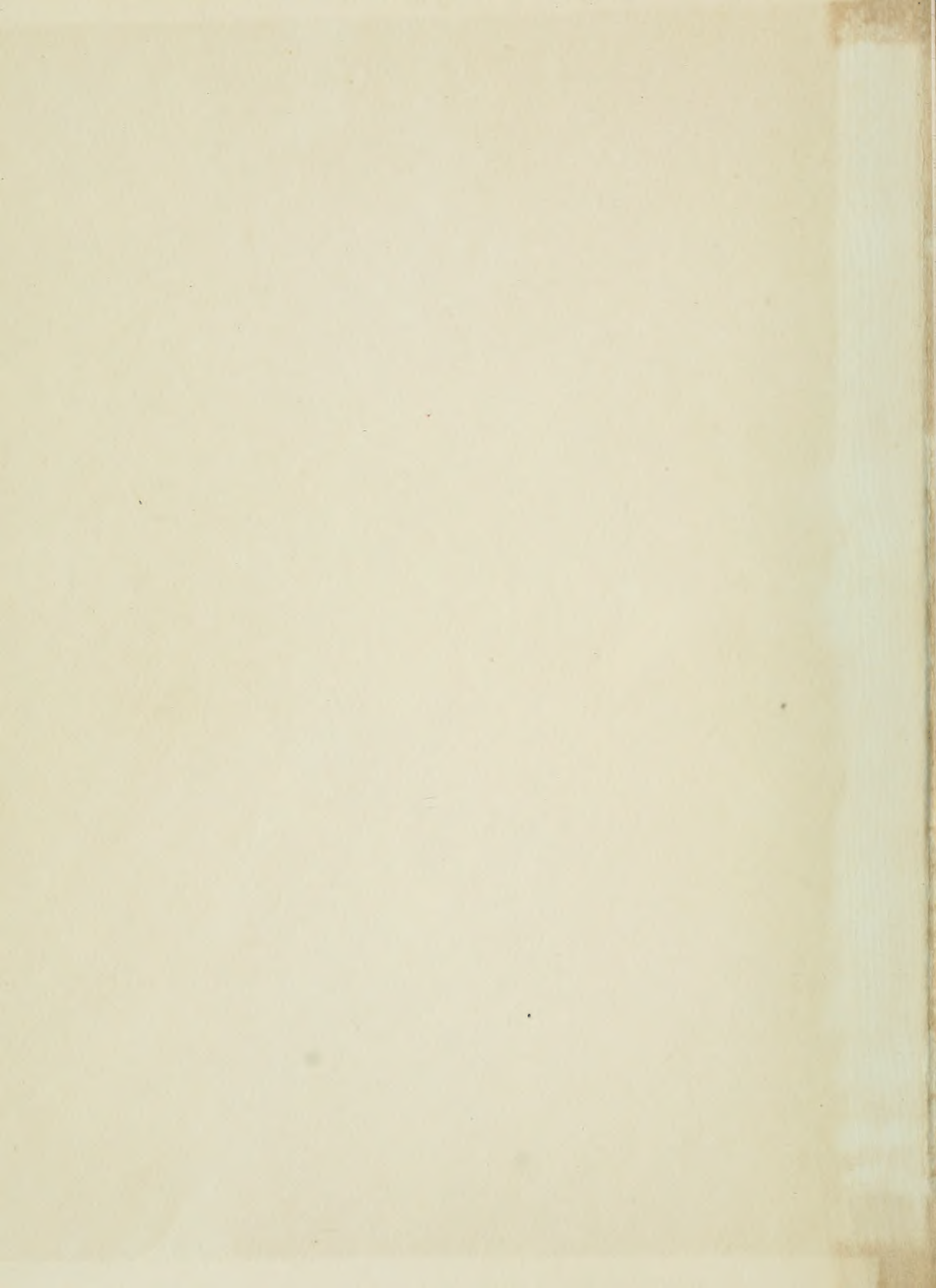


Dresden

Juni 1930



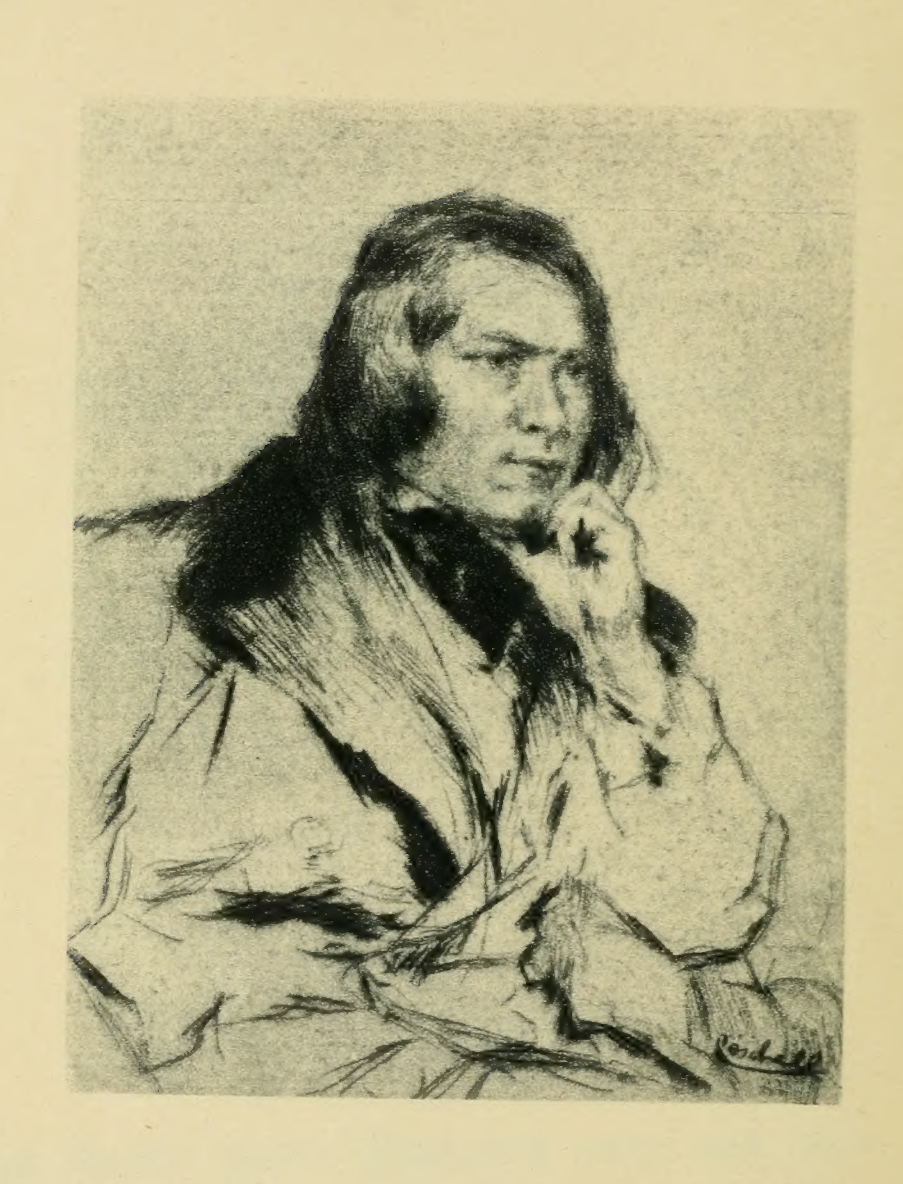
Robert Schumann

Gesammelte Schriften

Dieses Buch
wurde als achter Band
der siebenten Sonderreihe des
Volksverbandes der Bücherfreunde
gedruckt und wird nur
an dessen Mitglieder
abgegeben.

Das Titelbild Robert Schumanns wurde nach einer
Radierung von Max Coschell in Kupfertiefdruck hergestellt.

Den Einband zeichnete Adolf Propp.



Robert Schumann

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

In Auswahl

herausgegeben und eingeleitet

von

Paul Bekker



Volksverband der Bücherfreunde

Wegweiser-Verlag G. m. b. H.

Berlin 1922

Robert Schumann.

Das Leben und die Persönlichkeit.

I.

Unter den großen Musikererscheinungen des 19. Jahrhunderts nimmt Robert Schumann eine hervorragende zugleich aber lebhaft umstrittene Stellung ein. Der Widerspruch richtet sich nicht, wie bei Wagner, gegen die Art und Zielsetzung seiner Kunst, er betrifft die Allgemeingültigkeit der ihm dargebrachten Anerkennung überhaupt. Zu Schumanns Lebzeiten stand ihm, dem erst spät und unter Kämpfen zur Musik Gekommenen, in seinen eigenen Augen wie im Urteil des Publikums die glückhafte Erscheinung Mendelssohns als unerreichbares Muster im Wege. Bald nach Mendelssohns Tode begannen die Kämpfe für und wider Wagner und Liszt, begann die Gruppierung der Musikfreunde in zwei Lager, von denen das der neudeutschen Schule Schumann mit unverhohlener Kälte gegenüberstand. Aber auch auf der mit ihm sympathisierenden Gegenseite wurde nicht Schumann selbst, sondern der allmählich heranwachsende Brahms zum Heros und geistigen Führer ausgerufen. War die Anerkennung Schumanns zu seinen Lebzeiten durch die Bewunderung Mendelssohns beeinträchtigt worden, so fiel über den Ruhm nach seinem Tode der Schatten der Brahmsschen Kunst. Hatte man ihn in seiner Jugend verworren, allzu schwerblütig und gar dilettantisch gescholten, so erschien er den Späteren wiederum nicht tief, nicht kernhaft, nicht wuchtig genug. Felix Draeseke prägte den vielzitierten Ausspruch, Schumann habe als Genie begonnen, als Talent geendet. Gelten ließ man allenfalls seine frühen Klavierkompositionen. Die Lieder schon zeigten sich dem Vergleich weder mit denen des Vorgängers Schubert, noch mit denen der Nachfolger Brahms und Hugo Wolf gewachsen, die Sinfonien und andere Orchesterwerke erachtete man als schlecht instrumentiert und gedanklich zu locker gefügt. Der Kammermusik fehlte der polyphone Charakter, die Oper „Genoveva" vermochte sich nirgends zu halten, das weltliche Oratorium „Das Paradies und die Peri", ursprünglich

einer der stärksten Erfolge Schumanns, wurde flach und weichlich gescholten, ähnlich erging es seiner dreiteiligen „Faust“-Komposition und in den späteren Klavier-, Chor- und Instrumentalwerken meinte man allmähliches Nachlassen der Schöpferkraft, Vorboten der nahenden geistigen Umnachtung zu spüren.

All diesen kritischen Stimmen gegenüber, die nicht nur von Gegnern, auch von Freunden kamen, steht die Tatsache, daß Schumanns Kunst im Lauf der Jahre und Jahrzehnte zu einem festen Besitz des deutschen Volkes, zu einem starken, dauernd fruchtbringenden Kulturgut geworden ist. Viel angegriffen, häufig in ungerechter Verkleinerung herabgesetzt, ging sie innerlich unbeschadet in ruhiger, stetiger Kraft aus allen Kämpfen hervor. Vermochte sie im Streit um die Geltung auf dem Konzertpodium nicht immer zu bestehen, wurden namentlich die Sinfonien, Chorwerke und Lieder langsam aus der Oeffentlichkeit des Betriebes verdrängt, so fanden sie im engeren Kreise häuslicher Musikpflege um so ergiebigeren Boden. Aber nicht nur die Musik Schumanns hielt sich, allen Beanstandungen zum Trotz, lebensfrisch. Auch die Persönlichkeit in der Vielfältigkeit ihrer geistigen Aeußerungen, in der Innigkeit ihres Gefühlslebens, in der ergreifenden Tragik ihres Schicksals wuchs zu einer der Erinnerungsgestalten empor, in deren Erscheinen und Sein ein Volk über das zufällig Einmalige hinaus die lebendige Gestaltung eines Teiles seiner eigenen besten Wesenseigenheiten erkennt. So ist Schumann im Laufe der Jahrzehnte allmählich die ideale Verkörperung des deutschen Jünglingstypus geworden, wie er sich am schönsten und reinsten, schwärmerisch und stürmend, von alten Helden träumend und gegen die neuen Philister kämpfend in jener Zeit heranbildete, die man als deutsche Frühromantik bezeichnet. Als solche Idealgestalt ist Schumann über die engeren Grenzen der musikalischen Wirksamkeit, über das Für seiner Bewunderer und das Wider seiner Kritiker hinaus in das Volksbewußtsein übergegangen. In dieser Gestalt lebt er, in ihrem Zauber ruht das, was wir als unvergänglich an ihm empfinden und was noch stärker ist, als der Klang einer Melodie. Die Tragik seines Schicksals war die Tragik der Erscheinung, die er symbolisierte. Mußte er in Schwäche untergehen, so war das mehr als nur zufällige Schwäche der einzelnen Individualität. Das Ergreifende seines ganzen Lebens, von den aufwühlenden Kämpfen um die zur Gattin Bestimmte, über den Hader eines engen kleinlichen Zunft- und Bürgerschaftswesens hinweg bis zu dem verzweifelten Sprung von der Düsseldorfer Rheinbrücke und dem letzten Siechtum des Erlöschenden in

der Endenicher Heilanstalt — dieses alles und was an Hoffnungen, Freuden und Qualen dazwischenliegt ist mehr als Einzelschicksal. Leben, Mensch und Kunst weiten sich zum Typus, an dessen Ergehen sich das Schicksal einer genial veranlagten Generation, eines Frühlingstriebes des Volkes darstellt. Wenn man heut von Robert Schumann spricht, so kann man nicht vom Musiker, vom Schriftsteller, vom Menschen Schumann sprechen. Man muß zunächst alle drei als Gesamtheit zu sehen versuchen, um dann von der Einheit der Erscheinung aus zum Verständnis ihrer Einzelkundgebungen im Schaffen und Erleben zu gelangen.

Vielleicht ist man gegenwärtig noch zu sehr an die übliche Einzelbetrachtung der Leistungen gewöhnt, um ein Phänomen von der Art Schumanns aus dem schöpferischen Mittelpunkt seines Wesens erfassen zu können. Man pflegt bei ihm in Hinblick auf seine literarische und kompositorische Tätigkeit von einer Doppelbegabung zu sprechen, die ihm, ähnlich wie anderen Künstlern der Romantik, gleichsam die Wahl ließ zwischen zwei Schaffensarten. Aber ist es richtig, die Begabungen nach den Stoffgebieten zu trennen, in einem Künstler gleichsam zwei verschiedene Schaffensmöglichkeiten anzunehmen, von denen er, je nach Belieben und besonderen Umständen, bald die eine, bald die andere bevorzugt? Ist es nicht merkwürdig zu beobachten, daß solche scheinbaren Doppelbegabungen, wo sie auftreten, in bestimmten Beziehungen und Abhängigkeiten stehen? Goethes Leistungen in der Zeichenkunst interessieren uns nicht als Talentproben im engeren Sinne, als solche sind sie belanglos und wären ohne seinen gewichtigen Namen längst vergessen. Wertvoll sind sie, weil sie die auf das Anschauliche, sinnlich Faßbare, klar Konturierte der empirischen Beobachtung gerichtete Bedeutung seines ganzen Künstlertums dokumentieren, in talentmäßig zwar untergeordneter, symptomatisch aber besonders auffallender Bekundung. Aehnliches gilt, in entsprechendem Abstand, von dem Zeichentalent Felix Mendelssohns, gilt von der Dichtergabe eines Michelangelo. In all diesen Fällen und vielen ähnlichen handelt es sich nicht um eine Zufallslaune der Natur, die ihren Lieblingen außer der schöpferischen Hauptbegabung noch ein kleineres Talentgeschenk nebenher zudachte. Beides: Hauptbegabung und Nebentalent stehen in tiefer, gegenseitiger Beziehung, sind einander erläuternde Lebensäußerungen des gleichen künstlerischen Ingeniums.

Es ist nun auffallend, wie sich diese Teilung der künstlerischen Aeußerungen in der beginnenden Romantik steigert, in so hohem Maße, daß die zweite Begabung nicht nur, wie früher, im bescheidenen Rahmen des lieb-

habermäßig gepflegten Talentes bleibt, sondern stark und bewußt nach außen tritt. Das bekannteste Beispiel bietet Richard Wagner, in dem Musiker und Dichter zu gleichwichtigen Lebensäußerungen drängten, so daß die innere Nötigung der scheinbaren Doppelbegabung zu neuen ästhetischen und künstlerischen Gestaltungen führte. Wagner ist der Art nach keine Ausnahmeerscheinung unter den Zeitgenossen. Berlioz und Liszt stehen ihm auch darin nahe, daß in ihnen starke Neigung zu sprachlicher Formung vorhanden war, die in den zahlreichen Schriften und Textentwürfen beider unverkennbar auf das poetische Gebiet übergreift. E. Th. A. Hoffmann war als Dichter, Zeichner und Musiker vorangegangen, Carl Maria von Weber hat einen stattlichen Band literarischer Arbeiten hinterlassen, darunter den Entwurf zu einem Roman. Auch die nicht primär schöpferischen Musiker der Romantik: Bülow, Cornelius, Draeseke, Hiller sind schriftstellerisch lebhaft tätig und auffallend begabt, wie andererseits die bedeutenden Dichter dieser Zeit: Jean Paul, Novalis, Lenau, Tieck, Eichendorff ein innerlich sehr nahes, teils zu mystischer Schwärmerei, teils zu kritischer Reflektion neigendes Verhältnis zur Musik haben.

Es ist nicht anzunehmen, würde auch der inneren Bedeutung geistiger Erscheinungen nicht entsprechen, wollte man solche Beobachtungen dahin deuten, als habe die Natur von einer gewissen Zeit an begonnen, die Künstler vielfältiger auszustatten als vordem, oder als sei etwa mit der fortschreitenden Allgemeinbildung der geistige Umkreis der Musiker — bei ihnen tritt die Veränderung am merkbarsten hervor — erweitert, dadurch ihr Interesse für außermusikalische Dinge gesteigert worden. Dies wäre eine äußerliche, die Natur des künstlerischen Genies verkennende Erklärung, zugleich eine Herabsetzung früherer Erscheinungen. Wenn auch Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert weder Dichtungen noch literarische Abhandlungen geschrieben haben, so standen sie doch, trotz einzelner Mängel schulmäßiger Bildung, als geistige Erscheinungen auf der äußersten Höhe der Kultur, sonst könnten sie nicht die sein, als die wir sie verehren. In ihre Musik ist alles eingeschlossen, was die Menschheit je gewußt und erfahren hat. So falsch es wäre, ihren Mangel an literarischer Betätigung auf irgendwelche bildungsmäßig intellektuelle Schwächen zurückzuführen, so falsch wäre es, das Hervortreten solcher Neigungen bei Späteren in ursächlichen Zusammenhang mit Schulerrungenschaften zu bringen. Die Erklärung liegt vielmehr auf allgemein menschlichem Gebiet, sie ergibt sich aus einer tiefgreifenden Veränderung des *Musikgefühles*. Erkennen wir, daß jede künstlerische Kundgebung nicht mechanische

Talentäußerung ist, sondern seelischer Gestaltungsakt, so sind damit die seelischen Vorbedingungen als das Wesenhafte, Urzeugende der künstlerischen Schöpfung bezeichnet. Aus der Beschaffenheit dieser seelischen Vorbedingungen erst ergibt sich die Wahl des darstellenden Materials, die Art der Symbolprägung. Je reiner, kraftvoller, ursprünglicher eine Natur geartet ist, um so eindeutiger wird sie das Material wählen. Die Beschränkung Bachs, Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts auf die Musik als Gestaltungsmedium ergibt sich aus dem elementaren Charakter des seelischen Zeugungsvorganges, der eine andere als musikalische Darstellung nicht zugelassen hätte. Die Romantiker des nachfolgenden 19. Jahrhunderts sind organisch schwächere Naturen, bei ihnen ist solche Ungemischtheit der Konzeption nicht mehr vorhanden. In die musikalischen Gefühlsvorgänge verflechten sich Vorstellungen wesentlich anderer Herkunft: bei Wagner die Idee der szenischen Gebärde, bei Berlioz Anschaulichkeiten der äußeren Aktion, bei Liszt poetisch-philosophische Reflektionen. Die Mischung erfolgt zugleich mit der musikalischen Empfängnis, als ihr naturgegebener Bestandteil, der den Charakter der entstehenden Musik ebenso beeinflußt, wie er im einzelnen durch sie mitbestimmt wird. Diese Begabungen sind nicht mehr Musikbegabungen im alten Sinne, was sie erleben, ist nicht durch Musik allein darstellbar. Es bedarf zur Verdeutlichung des szenischen, literarischen, poetischen Ausdrucks ebenso wie des Klanges, beides zusammen erst ergibt die vollkommene Gestaltung. Die seelischen Voraussetzungen haben sich kompliziert, das Musikgefühl ist nicht mehr primärer Bewegungstrieb. Es erfährt eine Ablenkung, der Gefühlspol selbst verschiebt sich und das Entstehende ist zwar auch Musik, der früheren in vielen Kennzeichen äußerlich ähnlich, aber aus einer neuen Gesetzmäßigkeit erwachsen. In das rein klanglich Erkennbare spielen Kräfte anderer Art bestimmend, entscheidend hinein, und aus dem Zusammengreifen dieser verschiedenartigen Kräfte ergibt sich das Besondere der künstlerischen Erscheinung.

Eine solche romantische Mischnatur war Robert Schumann. Wir sondern sein Gesamtwerk in Kompositionen und Schriften. Aber diese Sonderung darf nicht als Teilung gelten, denn seine Musik ist erfüllt und getragen von novellistischen und aphoristischen Reizen seines Schrifttumes, seine Schriften aber sind überall schwebender Klang. Als Knabe und Jüngling steht er, ähnlich wie Wagner, unentschlossen zwischen Dichtkunst und Musik, bald mehr der einen, bald mehr der andern zuneigend. Als Reisender greift er nach beiden, und seine genialisch hingeworfenen Frühwerke entstehen zugleich mit der Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik"

in der er unvergeßliche Muster musikliterarischer Darstellung gestaltet. Beide Schaffensarten laufen, stets einander durchdringend, bestätigend, ergänzend, parallel bis zum 30. Lebensjahr und münden hier in eine plötzlich aufblühende Gruppe zahlreicher Lieder, mehrerer großer Sinfonien und Chorwerke, den eigentlichen Zenith des Schumannschen Schaffens. Von hier aus ebbt die literarische Strömung merklich ab, der musikalische Fluß ergießt sich scheinbar selbständig in die Breite, aber es versagt die poetische Eingebung. Man hat den Eindruck der versandenden Begabung, der ein Auftrieb verlorengegangen ist. Das in den letzten 12 Jahren Geschaffene spezialisiert sich mehr und mehr zur bloßen Musik, als solche aber wirkt es leicht dürftig und flau, weil Schumann keine reine Musikernatur ist und seinem Klang jetzt der poetische Aufschwung fehlt. Dies ist nicht aus der Musik im engeren Sinne zu beweisen, darum ist jener Ausspruch über Schumanns Wandlung vom Genie zum Talent nur äußerlich richtig. Man könnte sagen: hier war ein Dichter, ein tiefsinniger Erzähler, ein Aphoristiker von wunderbarer Bildkraft der Darstellung. Er gestaltete nicht in Worten sondern in Klängen. Aber der Dichter starb und es blieb nur sein Ausdrucksmittler, der Musiker, der nun eine des inneren Führers beraubte Begabung war und als solche langsam erlosch. Ein ergreifendes Menschenschicksal geht diesem Künstlerleben parallel. Wir müßten trauern bei dem Anblick solcher Zerstörung, wäre nicht das, was Dichter und Musiker gemeinsam schufen so schön und in sich vollkommen, daß wir die vorzeitig erreichte Vollendung erkennen und das Spätere als Naturkatastrophe begreifen würden.

II.

Robert Schumann war Sachse, gleich Luther, Lessing, Wagner, Nietzsche ein Abkömmling des Stammes, der dem deutschen Volk die kühnsten Reformatoren, die am stärksten kritisch gesinnten, bewegungsfreudigsten seiner schöpferischen Geister gegeben hat. Er wurde am 8. Juni 1810 in Zwickau als jüngstes von fünf Kindern geboren. Die poetisch musikalische Mischung seiner Natur war merkwürdig vorgebildet in den Eltern: der Vater, seines Zeichens Buchhändler, hatte weitreichende literarische Neigungen und betätigte sich selbst als zeitkritischer Erzähler, wissenschaftlicher Lexikograph und Uebersetzer Byrons. Die schwärmerisch veranlagte, der aktiven Lebenstüchtigkeit des Vaters gegenüber innerer Beschaulichkeit zugewandte zarte Mutter, Tochter des Zeitzer Ratschirurgen, war trotz Fehlens der primitivsten Sachkenntnis musikalisch begabt. Beide Eltern hatten sich aus sehr

einfachen Verhältnissen — sie begannen mit einem Krämerladen und einer Leihbibliothek in Ronneberg — zu einigem Wohlstand und zur Einrichtung eines stattlichen Buchverlages emporgearbeitet, beide wünschten, ihren Kindern die Härte des äußeren Lebenskampfes nach Möglichkeit erleichtern, sie ihren angeborenen Fähigkeiten folgen lassen zu können. Die Handlung des Vaters bot Anregungen sowohl nach der künstlerischen wie nach der geschäftlichen und technischen Seite, also Gelegenheit zur Entfaltung verschiedenartigster Neigungen. Von den drei älteren Söhnen übernahmen Eduard und Julius später das väterliche Geschäft, Karl machte sich selbständig und gründete in Schneeberg eine Druckerei mit Verlag. Die Tochter Emilie verfiel als 19jährige einer unheilbaren Gemütskrankheit. Der drei Jahre jüngere Robert war der einzige, in dem sich die künstlerischen Neigungen beider Eltern vereinten, lebhaft und bestimmt zwar, aber doch nicht so bestimmend, daß er und seine Umgebung genau gewußt hätte, nach welcher Richtung sie zielten. Bald war es die Musik, die ihn hauptsächlich zu beschäftigen schien, ihn zum Klavierspiel, zum Phantasieren, zum Komponieren, zur Gründung eines von ihm geleiteten Orchestervereins der Schulkameraden antrieb. Bald wieder überwog der dichterische Trieb. Die Buchhandlung des Vaters bot reiche Anregungen, seine Uebersetzungsarbeiten, Musterausgaben deutscher und antiker Klassiker, einige unter Roberts Mitarbeit entstanden, lockten zur eigenen Betätigung. Es entstanden lyrische Gedichte, dramatische Entwürfe, Prosaskizzen, und als Gegenstück zu dem Orchesterverein wurde, gleichfalls unter Roberts Vorsitz, ein literarischer Verein gegründet, dessen Zweck in der von Schumann entworfenen Satzung als „Einweihung in die deutsche Literatur" bezeichnet wurde. Es sollten „nach der Reihe die Meisterstücke unserer Dichter und Prosaiker vorgelesen, in jeder Sitzung eine Biographie von irgendeinem berühmten Manne beigefügt, die Meinungen darüber gesagt, die Ausdrücke, die man nicht versteht, erklärt, auch wohl eigene Gedichte den Mitgliedern zur Kritik übergeben werden."

Von den Eltern wurden diese künstlerischen Neigungen verschiedenartig gewertet. Während die Mutter ihnen mit wohlwollender Nachsicht gegenüberstand, sie aber nur als geistige Beschäftigungsspiele ansah, die später mit ernstem akademischem Studium zu vertauschen seien, glaubte der Vater sie als unmittelbare Vorbereitungen zum Lebensberuf ansehen zu dürfen. Die Erinnerung an die eigenen Jugendkämpfe, an die durch Zwang der Not nie befriedigte Sehnsucht nach künstlerischer Tätigkeit mag dabei mitgesprochen, väterlicher Ehrgeiz von dem Sohne Erfüllung des ihm selbst

Versagten erwartet haben. Die musikalische Betätigung Roberts veranlaßte den Vater, wegen späterer Ausbildung mit dem in Dresden wirkenden Carl Maria von Weber in Verbindung zu treten, ein Plan, der wegen Webers Reise nach London zur Erstaufführung des „Oberon" und seinem bald darauf folgenden Tod nicht zur Ausführung kommen konnte. Inzwischen war für Robert selbst die Musik durch die Dichtkunst und literarische Interessen zurückgedrängt, beide wiederum vom Vater gefördert. Ehe indessen eine klare Entscheidung über die Berufswahl des 16jährigen — ob Jurist oder Künstler, ob Schriftsteller oder Musiker — fallen konnte, starb der Vater 1826. Mit ihm verlor Schumann den ersten, liebevoll aufmerksamsten Förderer seiner künstlerischen Zukunftspläne.

Für den heutigen Kenner Schumanns ist das Schwanken zwischen literarischen und musikalischen Neigungen in der ersten Jugend durchaus begreiflich, die Unsicherheit über die Hauptrichtung der Begabung psychologisch charakteristisch und interessant als Gegenstück zu der ähnlichen Entwicklung Wagners, in dem gleichfalls zunächst die literarischen Neigungen überwogen. Schumann wie Wagner glaubte sich vor die Wahl gestellt, entweder Dichtkunst oder Musik endgültig bevorzugen zu müssen. Daß man sich für beides zugleich entscheiden könne, ja, daß die Art ihrer Begabungen die Vereinigung beider notwendig mache — dieser Gedanke konnte ihnen auf reflektivem Wege nicht kommen. Er mußte sich erst durch die Tat offenbaren. Bis dahin glaubten sie sich von zwei wechselnden Innenströmungen getrieben, deren tiefere Einheit ihnen nicht zum Bewußtsein kommen konnte, weil sie allen bisherigen Erfahrungen widersprach. Und doch kündigte sich das traumhafte Vorgefühl der organischen Zusammengehörigkeit beider Begabungen, ihrer nur fragmentarischen Einzelbedeutung in nachdenklichen Selbstbeobachtungen an: „Es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu sein, ich kann wenigstens da nie zusammenhängende Gedanken niederschreiben. Wo mein eigenes Selbst nicht mitzufühlen braucht, wo nur die Phantasie herrscht, dichte ich freier, leichter, besser." Die Abgrenzungen der dichterischen und musikalischen Begabung seiner Natur sind hier mit fast hellseherischer Klarheit gekennzeichnet: der Drang zur Poesie gibt den Phantasieantrieb, wo aber dieser in die persönlichen Gefühlsregionen führt, versagt der dichterisch gedankliche Begriff und löst sich in logisch unfaßbare Musik. Eine Unterscheidung, die sicher nicht für die allgemeine Verschiedenheit von Dichtkunst und Musik anwendbar ist, wohl aber für

die Kennzeichnung ihrer besonderen Mischung in Schumann. Fehlt nur die naheliegende, vorläufig aber dem Tagebuchgrübler noch nicht vorstellbare Erkenntnis, daß die beiden in sich unvollkommenen Teile als Ganzes zu sehen und dann lebensfähig sind.

Abgesehen von diesen Zweifeln, die in dem Heranwachsenden, vom Tode des Vaters und der Krankheit der Schwester schwer Erschütterten durch innere Kämpfe der Entwicklungsjahre gesteigert sein mochten, ist für die zeitweise Bevorzugung der schriftstellerischen Neigungen noch ein äußeres Moment in Betracht zu ziehen: das Fehlen bedeutsamer musikalischer Anregungen. Wohl bot sich Gelegenheit, im Hause des musikliebenden Kaufmanns Carus klassische Quartette zu hören und bei Aufführungen anderer Kammermusik auch pianistisch mitzuwirken. In der Hauptsache jedoch war Schumann bei der Erweiterung musikalischer Kenntnisse auf Selbststudium mit begrenzten äußeren Mitteln angewiesen. Die Literatur war leichter zugänglich, sie fand zudem in Freundeskreisen lebhaftere und kritisch ernsthaftere Teilnahme. Darüber hinaus aber war es die Bekanntschaft mit den Werken J e a n P a u l s, die ihn innerlich tief ergriff und beherrschte. „Wenn Du", schreibt er an den Jugendfreund Flechsig, „sobald Du zu Michaeli kommst, noch nichts von Jean Paul gelesen haben wirst, so bin ich imstande, Dich zu injurieren. Hole Dir den Titan aus der ersten besten Leihbibliothek, daß wir uns über ihn gegenseitig mitteilen können: Du wirst mir Dank wissen, wenn Du ihn gelesen hast: Ich sage Dir's, lies den Titan — sonst tret ich Dich." Urwüchsiger fast noch kommt die überschwängliche Verehrung des Titan-Dichters zum Ausdruck, wenn absprechende Aeußerungen über ihn genügen, das angebetete Mädchen dem Herzen des Siebzehnjährigen zu entfremden: „Der Traum ist aus!! — Und das hohe Bild des Ideals verschwunden, wenn ich an die Reden denke, die sie über Jean Paul führte." Es genügt, sich den schwärmerisch veranlagten Jüngling und seine nüchterne Umgebung: die sächsische, familien- und geschäftsenge Kleinstadt zu denken, um zu begreifen, wie der aus den nämlichen Gegensätzen von Erhabenem und Alltäglichem schöpfende Jean Paul als höchster Inbegriff überlegenen Dichtergeistes erscheinen mußte. Aber darüber hinaus hatte der bisher unsicher Suchende in Jean Paul das große Vorbild seines künftigen literarischen Schaffens überhaupt gefunden. Das Vorbild nicht allein im Hinblick auf Besonderheiten des Stiles. Die Jugendbriefe und Schriften Schumanns zwar zeigen unverkennbare Abhängigkeit auch von der äußeren Form und Ausdrucksart Jean Pauls, später dagegen gewinnt Schumann schärfere Bestimmtheit

und Geschlossenheit der Darstellung. Das Entscheidende der Einwirkung Jean Pauls war die Erkenntnis, daß hier das Ideal der poetischen Prosa gefunden war, das Schumann, dessen Reim- und Verstalent den schwächsten Teil seiner Begabung bildete, bisher vergeblich gesucht hatte. Gerade diese weiche, jedem Impuls frei folgende, entlegene Gedankenreihen leicht bindende Darstellungsart, dieses Fehlen des metrischen und Reimzwanges ohne Preisgabe des dichterischen Schwunges, dieses schwelgerisch Phantasierende, ungebunden Rhapsodische der Formgebung war seiner Natur gemäß und mußte ihn daher über den unmittelbaren Eindruck hinaus innerlich befruchtend treffen.

Fast gleichzeitig indessen mit der für sein literarisches Schaffen entscheidenden Bekanntschaft trat in Schumanns Gesichtskreis die große musikalische Gegenerscheinung zu Jean Paul: Franz Schubert. Durch eine zart verehrte junge Frau, Gattin des Kolditzer Arztes Dr. Carus und Nichte des gleichnamigen musikliebenden Zwickauers lernte Schumann zunächst eine Reihe Schubertscher Lieder kennen. Nun war der persönliche Kontakt mit der Musik durch eine liebenswürdige Mittlerin und durch einen bisher unbeachteten großen Genius hergestellt. Was die Prosa Jean Pauls nur andeutend ahnen lassen konnte, das war in der ähnlich üppigen, barock ausschweifenden, unmeßbare Phantasiegebiete erschließenden Musik Schuberts zu lebendigem Klang geworden. Zwar kannte man damals nur verhältnismäßig wenig von Schubert, der größte Teil seiner Kammermusik, Klavierschöpfungen und Lieder harrte noch der Veröffentlichung, von den Opern und Messen wußte man nichts, die große C-Dur-Sinfonie fand erst Schumann 1838 im Nachlaß und die sphärische H-Moll hat er nie kennengelernt, sie kam erst 1865 an den Tag. Doch schon das scheinbar Wenige — wenig nur im Verhältnis zum märchenhaft reichen Ganzen — genügte, um Schumann ahnen zu lassen, daß wie durch Jean Paul seinem poetischen, so durch Schubert seinem musikalischen Schaffen der Weg gewiesen sei, und daß dieser Weg ihn über den Scheinzwiespalt seiner Natur hinweg zur Einheit, zum Vollklang seines Wesens führen müsse. Der richtige Ton war angeschlagen und die Saite schwang.

Es liegt nahe zu fragen, wie es damals eigentlich um Schumanns eigene musikalische Bildung im fachlichen Sinne, praktisch wie theoretisch bestellt war. Man erfährt nicht viel darüber und das Wenige ist kaum geeignet, ein deutliches Bild von seinem Musikertum zu geben. Als Knabe erhielt er Klavierunterricht bei einem Zwickauer Organisten, diese Unterweisung dauerte bis zum Jahre 1825. Dann fehlen Nachrichten über

weitere Studien. Es scheint demnach, daß der Fünfzehnjährige sich selbst überlassen blieb. Die Annahme ist um so wahrscheinlicher, als sich in Zwickau niemand fand, der dem phantasievollen, in der Erfassung geistiger Werte seiner gesamten Umgebung weit überlegenen Musikschwärmer als Autorität hätte entgegentreten, seinem Hang zum Träumen und Sichgehenlassen hätte Zügel anlegen können. Man darf annehmen, daß Schumann sich in den acht Unterrichtsjahren eine nicht unbeträchtliche äußere Geläufigkeit und Leichtigkeit der Technik angeeignet hatte. Sie mag den Durchschnitt des in Zwickau Gewohnten erheblich überragt und ihn zum Klaviermatador der heimischen Musikkreise gemacht haben. Außer mit dem Klavier scheint er sich noch, vermutlich für Kammermusikzwecke, mit dem Violoncell beschäftigt zu haben, denn als sich später das Fingerleiden der rechten Hand zeigte, schreibt er 1832 an die Mutter „In Zwickau will ich wieder das Violoncell vornehmen (wozu man nur die linke Hand braucht), was mir ohnehin zum Sinfoniekomponieren sehr nützlich ist. Währenddem ruht die rechte Hand — und nur Ruhe ist hier der rechte Arzt."

Als ausübenden Musiker darf man sich demnach den jungen Schumann als leidlichen Violoncellisten und flotten, dabei nicht ernsthaft zuverlässigen Klavierdilettanten vorstellen. Diese Mutmaßung wird bestätigt durch einen Brief Friedrich Wiecks vom Jahre 1830, worin er Schumanns Mutter mitteilt, was Robert bei einer möglichen Ausbildung zum Pianisten in erster Linie zu beachten hätte. „Robert meint sehr irrig," heißt es da, „daß das ganze Klavierspiel in reiner Mechanik bestände." Die Aeußerung Roberts, auf die Wieck hier Bezug nimmt, ist zweifellos oppositionell zu verstehen: Robert verabscheut die Mechanik, die ihm als äußerliche Künstelei erscheint, während Wieck in einer sorgsamen Durchbildung des Mechanischen die Grundlage des künstlerischen Spieles erblickt. Darum setzt er sofort hinzu: „Aber das ist wahr, für Robert liegt die größte Schwierigkeit in der ruhigen, kalten, besonnenen und anhaltenden Besiegung der Mechanik, als der erste Urstoff des Klavierspiels. Ich gestehe offen, daß, wenn es mir in meinen Lektionen .. gelang, nach harten Kämpfen und großem Widerspruch von seiner Seite und unerhörten Streichen, welche uns beiden (als rein vernünftigen Wesen) seine zügellose Phantasie spielte, ihn von der Wichtigkeit eines reinlichen, präzisen, egalen, deutlichen und rhythmisch bezeichnenden und endlich eleganten Spieles zu überzeugen, es doch für die nächste Lektion oft wenig Früchte getragen hatte." Diese Aeußerungen Wiecks bestätigen in ihrer sachlich nüchternen Schärfe der Beobachtung von der negativen Seite her das Bild des jugendlichen

Autodidakten, der gewöhnt ist, sich nur der „zügellosen Phantasie“ zu überlassen, jegliche Methodik der Technik aber als gewaltsame Einengung und äußerliche Behinderung ablehnt. Man könnte dies lediglich auf die musikalisch straffer Schulung ungünstigen äußeren Verhältnisse der Jugend Schumanns zurückführen. Aber kein Mensch, vor allem kein genial veranlagter Mensch ist willenlos abhängig von Bedingnissen der äußeren Umgebung. Man darf diese als wichtig, doch nie als ausschlaggebend ansehen. Darum muß man fragen, ob in dem, was Wieck über Vorzüge wie Nachteile des Schumannschen Klavierspieles sagt, nicht symptomatische Aeußerungen der Schumannschen Musikbegabung überhaupt zu sehen sind, einer Begabung, deren Bedeutung sich von jeher im Reichtum und in der Bewegungsfreudigkeit der Phantasie, deren Schwäche sich in der flüchtigen Behandlung des Technischen, dem Mangel beherrschender Gestaltungskraft äußert. Oder — da Phantasie, Technik und Gestaltung in Wirklichkeit nicht trennbar sind — man könnte fragen, ob sich an Schumanns Geringschätzung des Technischen im herkömmlichen Sinne nicht eben das Bewußtsein aussprach, daß dieses Technische für ihn nicht paßte, weil seine Kunst als Spieler wie als Komponist im tiefsten Grunde nicht auf der üblichen musikalischen Satztechnik beruhte, sondern aus einer neuen, poetisch verwurzelten Technik erwuchs?

Die Frage führt an den Kern des Schumann-Problemes. Zweifellos war ursprünglich in Schumann die Ansicht vorherrschend, daß der Reichtum seiner musikalisch poetischen Phantasie ihm eine neue Technik erschloß, die mit der gewohnten handwerklichen Disziplin des Satzes nicht viel gemein hatte und sich gelegentlich unbekümmert über sie hinwegsetzen durfte. Das Störende aber, das schließlich zum tragischen Konflikt anwuchs, lag in dem Umstande, daß es ihm nicht gelang, diese seine subjektive Technik zu einem groß durchgeführten persönlichen Stile weiterzubilden. Sie blieb Notbehelf und wurde späterhin von ihm mehr und mehr als solcher empfunden. So gelangte er, der in der Jugend das Mechanische allzu keck unterschätzt hatte, später dazu, es zu überschätzen, in der „vierstimmigen Choralgeschicklichkeit“ Mendelssohns, die er bei Wagner tadelnd vermißte, in der „reinen Harmonie“ die Grundforderung des musikalischen Kunstwerkes zu suchen und ihr nun ebenso nachzustreben, wie er sie einst als nebensächlich mißachtet hatte. Es ist notwendig, sich dieses Wechsels der Anschauungen bei Schumann bewußt zu werden, sie aus seiner Veranlagung zu begreifen. Wäre die Fähigkeit zu jener „vierstimmigen Choralgeschicklichkeit“ oder, was das gleiche ist, zu jener „Besiegung der Mecha-

nik" wirklich in Schumann gewesen, so hätte er auch in der Jugend Gelegenheit gefunden, sie zu entwickeln, hätte er vor allen Dingen in dem Augenblick, als sich Gelegenheit bot, sie zu gewinnen, sie sich mit allen Kräften zu eigen gemacht. Aber diese Fähigkeit war nicht vorhanden. Darin lag der ursprüngliche Reiz, lag gleichzeitig die erst später bemerkbare Schwäche seiner Künstlernatur. Es ist ein psychologisch bedeutsamer, fast symbolhaft anmutender Zug, daß Schumann, als er sich ernstlich der Virtuosenlaufbahn zuwenden wollte, sich eines mechanischen Apparates zur künstlichen Fingerlockerung bediente, der die Lähmung des vierten Fingers der rechten Hand zur Folge hatte. Das Mechanische, das er im Ungestüm des poetischen Phantasiedranges erst mißachtet hatte und dann gewaltsam zwingen wollte, rächte sich am Virtuosen. Es rächte sich auch am Komponisten.

Vorerst freilich war solche Wendung nicht erahnbar. Für den Zwickauer Gymnasiasten, der, von seiner Umgebung bestaunt und verhätschelt, keine fest leitende Hand über sich spürte, war die Musikerlaufbahn ein ferner Zukunftstraum, an dessen Verwirklichung er kaum zu denken wagte. Grund genug, Spiel und Komposition weiterhin mit jener genialischen Lässigkeit zu betreiben, die wohl von gewöhnlicher Oberflächlichkeit weit entfernt war, aber auch der strengen künstlerischen Arbeit nicht nahe kam. Dem geheimen Verlangen nach dem Künstlerberuf entgegen stand im eigenen Innern der Zweifel über die Hauptrichtung der Begabung — „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und Musik nur in e i n e m Punkte konzentriert, so wäre das Licht nicht so gebrochen und ich getraute mir viel" — stand auf der anderen, äußeren Seite die Scheu der Mutter vor „schwankender Zukunft und unsicherem Brot". Die Anschauungen einer Familie, deren Gründer selbst seine künstlerischen Neigungen den Forderungen der Wirklichkeit geopfert hatte und deren sämtliche Mitglieder geistige Werte wohl achteten, in ihnen aber keine zuverlässigen Daseinsgrundlagen sahen, wirkten bestimmend und mochten auch Schumann gewichtig scheinen. War es doch schon ein beträchtliches Opfer und Zeichen besonderen Zutrauens, daß man ihn nicht einem kaufmännischen, sondern einem akademischen Beruf zuführen wollte. So fügte sich Schumann anscheinend ohne Widerstand dem Wunsch der Mutter und der Brüder, nach 1828 gut bestandenem Abitur Jura zu studieren, wobei es ihm freistand, nebenher seine musikalischen Gaben weiter zu pflegen.

Leipzig, das Schumann nach einer Ferienfahrt durch Süddeutschland mit Besuch von Jean Pauls Witwe in Bayreuth im Frühjahr 1828 „im

Gefühl seiner akademischen Würde und Bürgerstandes" als angehender Jurist bezog, wirkte zunächst im Gegensatz zu Zwickau als „große, weite Stadt" mit regem Leben. Dem äußeren Eindruck nach war das richtig, indessen erwies sich dieser bald als nicht stichhaltig. Schon nach wenigen Wochen ist Leipzig ein „infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann". Diese Charakteristik erscheint, auch wenn man von persönlichen Gründen absieht, nicht unerklärlich. Leipzig bot damals noch wenig, was einem anregungsbedürftigen Geist, der in der eben gewonnenen Freiheit die Flügel recht weit spannen wollte, als wesentliche Bereicherung gelten konnte. Es war eine Kaufmannsstadt wie Zwickau, größer, geschäftlich bewegter, dafür ohne die von Schumann stark empfundenen Reize des Idylls und der schönen Naturumgebung. Die späterhin so berühmten Gewandhauskonzerte hielten sich damals noch im bescheidenen Rahmen bürgerlicher musikalischer Zusammenkünfte, Gelegenheit zu bereicherndem Künstlerverkehr war kaum gegeben. Das studentische Burschenschaftsleben, von dem Schumann sich keineswegs ausschloß, vermochte ihn naturgemäß nicht zu befriedigen. Der Beginn des Studiums erschreckte ihn durch die Geistlosigkeit der Materie, unter den Leipziger Lehrern war keiner, der ihn durch persönliche Behandlung des Stoffes zu fesseln vermochte. Auf den Verkehr mit wenigen nahen Freunden beschränkt, erschien er sich plötzlich entwurzelt, in eine fremde, dem gesellschaftlich Verwöhnten gegenüber gleichgültige Welt versetzt, die für seine Neigungen und besonderen Fähigkeiten kein Verständnis, nicht einmal rechte Aufmerksamkeit hatte. Seine damaligen brieflichen Aeußerungen klagen dauernd über das Mißbehagen an diesem „winzigen Leben mit seinen erbärmlichen Menschen". Der wahre Grund der Unzufriedenheit freilich mag in einem anderen Umstande gelegen haben, den Schumann sich nicht eingestehen oder nicht deutlich aussprechen wollte: in der gefühlsmäßigen Ueberzeugung, mit der jetzigen Einrichtung seines Lebensplanes einen Fehler begangen zu haben. Gerade die äußere Scheinfreiheit seines Lebens mußte ihm das Bewußtsein der inneren Unfreiheit, der Aufnahme eines falschen Zieles schärfen. Erst aus solchem Konflikt der Stimmungen ergibt sich die Erklärung für die abfällige Beurteilung der Menschen und Verhältnisse, die ihn enttäuschen mußten, weil er selbst ihnen gegenüber von vornherein in falsche Beziehungen gesetzt war.

Wiecks erwähnter Brief von 1830 zeigt, daß Schumann schon gelegentlich dieses ersten Leipziger Aufenthaltes Klavierstudien betrieben, mit seinem Lehrer aber nicht einig geworden war. Das mag zum Teil an

der ungewohnten strengen Zucht Wiecks, zum Teil an Schumanns damaliger Gemütsverfassung gelegen haben. Er glaubte schließlich durch Universitätswechsel eine Besserung erzielen zu können und siedelte Ostern 1829 nach Heidelberg über. Eine Rheinreise machte den verheißungsvollen Anfang, die schöne Natur, das fröhliche Leben der kleinen Universitätsstadt, wo der Student anders als in Leipzig Mittelpunkt des gesellschaftlichen Treibens war, geistvolle Lehrer wie der hochverehrte Thibaut und Mittermaier gaben wieder frischen Mut. Die Lebensfreude bricht mächtig durch und in den Herbstferien wird gar, trotz besorgter Mahnungen der Familie, eine jugendlich abenteuerliche Fahrt durch die Schweiz und Italien unternommen. Fast scheint es, als habe die Veränderung von Klima, Natur und Menschen wirklich die gedachte Wirkung gehabt, als sei die Musik endgültig zurückgedrängt und eine realitätskräftige Lebensklugheit habe gesiegt. „Auf eine Deiner Stellen muß ich Dir trauernd antworten", schreibt er im November 1829 an die Mutter. „Du sprichst von Musik und meinem Klavierspiel. Ach! Mutter, mit diesem ist es fast ganz aus, und ich spiele selten und sehr schlecht, und die Fackel des schönen Genius der Tonkunst ist im milden Verlöschen, und mein ganzes musikalisches Treiben kommt mir wie ein herrlicher Traum vor, der einmal war und an den ich mich nur noch dunkel entsinnen kann, daß er war. Und doch glaube mir, hätte ich jemals etwas auf der Welt geleistet, es wäre in der Musik geschehen, ich habe in mir von jeher einen mächtigen Trieb für die Musik gefühlt, auch wohl s c h a f f e n d e n Geist, ohne mich zu überschätzen. Aber — Brotstudium! — die Jurisprudenz verknorpelt und vereist mich noch so, daß keine Blume der Phantasie sich mehr nach dem Frühling der Welt sehnen wird."

Es bedarf keines tiefdringenden psychologischen Scharfblickes, um zu erkennen, daß diese schwärmerisch überflogene Resignation mehr Stimmungsschilderung als Tatsachenbericht ist. In Wirklichkeit brachte gerade das Heidelberger gesellige Leben Schumanns musikalische Neigungen wieder stärker zur Entfaltung, indem es ihm die in Leipzig fehlende Gelegenheit zu ausgiebiger persönlicher Betätigung verschaffte. Ein Brief an den Bruder Julius vom Februar 1830 atmet eine wesentlich andere, der Wirklichkeit vermutlich besser entsprechende Stimmung als der vorangehende an die Mutter: „Du glaubst kaum, wie ich in Heidelberg allgemein geliebt und wirklich, ohne mir zu schmeicheln, geachtet und verehrt werde. Ich habe sogar das Epitheton eines „Lieblings des Heidelberger Publikums" erhalten. Den Grundstein dazu legte natürlich — ein Konzert, in welchem ich

die Alexandervariationen von Moscheles spielte. Das Bravo- und Dacaporufen hatte bei Gott kein Ende, und es ward mir ordentlich siedend und schwül dabei. Die Großherzogin klatschte bedeutend. Ich hatte aber auch acht Wochen darüber studiert und wirklich gut gespielt, was ich recht gut fühlte... Von dieser Zeit ist eine ungemein rege Bewegung in das hiesige Musikleben geraten, und die Musik gehört zum guten Ton, sozusagen. — Leider Gottes bin ich fast alle Abende in Gesellschaften oder auf Bällen; jeden Freitag bei Thibaut, jeden Dienstag bei Mittermaier, Donnerstag in einem glänzenden Zirkel von englischen Damen, d. h. Engländerinnen, Montags im Musikverein, Sonnabends bei der Großherzogin."

Welch ein Gegensatz zwischen diesem lebensfreudigen, geselligkeitsfrohen jungen Schumann, der sich mit fast kindlichem Stolz wie einst in Zwickau als Liebling eines großen Menschenkreises anerkannt sieht — und dem scheuen, schweigsamen Manne der späteren Zeit, dessen Abgeschlossenheit und fast ängstliches Vermeiden geselliger Zirkel ihn in den Ruf eines schwer zugänglichen Sonderlings brachte. Auch in diesem Verhalten den Menschen gegenüber zeigt sich jener auffallende Umschlag, der die Kunst Schumanns aus tatenfroh das Leben packendem Kraft- und Persönlichkeitsgefühl zur abseitigen Grübelei wandelte.

Vergleicht man den Brief an den Bruder mit jenem an die Mutter, sieht man, wie der Gedanke endgültiger Abwendung von der Musik nur elegische Wehmut, die unmittelbare künstlerische Betätigung aber sofort wieder das volle, fast übermütige Bewußtsein der Fähigkeiten weckt, so kann der endgültige Wechsel vom juristischen Studium zur Kunst nicht im mindesten mehr zweifelhaft sein. Heidelberg, das ihm die Jurisprudenz schmackhafter machen sollte und dies auch so weit wie möglich tat, bewirkte eben dadurch die bewußte Lösung. Gefördert wurde sie gerade durch den meistgeschätzten Lehrer Thibaut, der, selbst ein eifriger Musikenthusiast, Schumann zur Jurisprudenz nicht aufmuntert, weil ihn „der Himmel zu keinem Amtmann geboren hätte". Schumann berichtet dies zunächst nur referierend an die Mutter, er läßt sie, die ja keine Despotin, sondern die treue, bestmeinende Freundin ihrer Kinder ist, an seinen inneren Zweifeln und Sorgen teilnehmen. Gewiß, er möchte gern ein „großer Jurist" werden, aber er wird es nie dazu bringen, weil eben sein Herz „nie gern Lateinisch sprach"". Nachdem er so durch Für- und Wider-Ueberlegungen stets den guten Willen zur Unterordnung, aber gleichzeitig die Aussichtslosigkeit des mütterlichen Planes betont, bricht endlich, Ende Juli 1830, unter der Nachwirkung der Erscheinung Paganinis, den er in Frankfurt

gehört hat, die Entschlußkraft durch. Gewalttätige Mittel sind der Mutter gegenüber nicht angebracht, das weiß er, auch entsprechen sie nicht seiner Natur. Es gilt zu überzeugen. Dies in doppelter Beziehung: zunächst davon, daß seine Fähigkeiten überhaupt ausreichen für den wirtschaftlich daseinsfähigen Künstlerberuf, weiterhin davon, daß er, der bis dahin locker Flatternde, Schwärmende, leicht Genießende, wirklich Kraft und Zähigkeit hat, um solchem Ziel mit Ausdauer nachzustreben. Er selbst zweifelt zwar weder am einen noch am anderen, doch möchte er der Mutter gegenüber die Entscheidung vom Ausspruch eines objektiven Sachkundigen abhängig machen. Er hat bisher einen Mann kennengelernt, dem er Urteil über seine Begabung wie über seinen Charakter zutraut: Friedrich Wieck, den namhaften Leipziger Klavierpädagogen, der sich durch Ausbildung seiner jetzt elfjährigen Tochter Clara zur Virtuosin und Musikerin einen außergewöhnlichen Ruf verschafft hat. Ihm will Schumann sich anvertrauen, vorher aber soll die Mutter sich an Wieck wenden, um von diesem ein unparteiisches, zugleich autoritatives Gutachten über Robert zu erhalten.

Wiecks Antwort lautet in allen Punkten, die die Begabungsfrage betreffen, vorbehaltlos bejahend. Man muß heut noch die Scharfsicht bewundern, mit der Wieck die symptomatischen Vorzüge wie Schwächen des Schumannschen Musikertums im Wesenhaften erkannt hat. In allen Charakterfragen, Ausdauer, Ernst, Mut zur Bezwingung des Handwerklichen urteilt Wieck vorsichtig, abwartend. Auch diese Skepsis war richtig, obschon sie gerade die Punkte andeutet, in denen Lehrer und Schüler sich im eigentlichen Sinne nicht verstanden, nicht verstehen konnten. Was Wieck für menschliche Schwäche, für Mangel an Energie ansah, war es für Schumann nur zum geringen Teil, konnte daher auch nur zu diesem geringen Teil auf vernunftmäßigem Wege verbessert werden. In der Hauptsache war es ein organischer Bestandteil der Schumannschen Natur, die in diesen Bezirken von Wieck aber nicht erfaßt werden konnte. Solches Gegensatzes wurden beide sich zunächst nicht bewußt, vielmehr mochten sie ihn für ausgleichbar durch Arbeit halten, Wieck, weil nur auf diesem Wege nach seiner an die Erfahrung gebundenen Auffassung ein Erfolg denkbar war, Schumann, weil sein Eifer, Wieck zu folgen, ihm jede Kritik an dessen unmittelbar einleuchtender Meinung unmöglich machte. Das praktische Ergebnis war die Hauptsache: Wieck erklärte sich unter Voraussetzung strengsten Studiums bereit, Schumanns Ausbildung zu übernehmen und versprach bei Befolgung seiner Vorschriften Robert „binnen drei Jahren zu

einem der größten jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie Moscheles und großartiger als Hummel spielen soll". Den Kompositionsunterricht sollte vor der Hand der Thomaskantor Weinlig — auch Richard Wagners Lehrer — übernehmen. Als Grundlage für Roberts künftige wirtschaftliche Existenz bezeichnete Wieck das Unterrichtgeben, auch darin wollte er pädagogische Anleitung erteilen. Wiecks Bedingung war eine Probezeit von sechs Monaten, zur Prüfung von Roberts Festigkeit und Folgewilligkeit.

Damit war die Entscheidung gefallen. Robert erhielt Wiecks Brief durch die Mutter, die den endgültigen Entschluß in seine Hand legte. Er sah nur das Ja in Wiecks Aeußerungen. „Ich habe mit Ruhe und Aufmerksamkeit Ihre fünf „Aber" durchgegangen und mich überall streng geprüft, ob ich alles erfüllen kann. Verstand und Gefühl antworten allemal: ach natürlich." Alles war harmonisch gelöst, die Familie einverstanden, der selbsterwählte Lehrer bereit und voller Zutrauen, das lästige Studium abgeschlossen, die Künstlerlaufbahn offen. „Mein erstes Gefühl war Mut und der Entschluß; der Atlas war zerdrückt, und ein Sonnenjüngling stand da und sah bedeutend nach Osten. Beuge der Natur nicht vor; der Genius könnte sich sonst auf ewig wenden."

III.

Im Herbst 1830 kam der zwanzigjährige Schumann zum zweitenmal nach Leipzig, um nun als Schüler und Hausgenosse Wiecks sein Leben so zu bauen, wie der Geist es befahl. Im Dezember 1844 verließ der Vierunddreißigjährige Leipzig. Durch viele Erfolge erfreut und doch mit bitterer Enttäuschung im Herzen, voller neuer Pläne und dabei von der nahenden unheimlichen Krankheit innerlich geängstigt, zog er mit Frau und Kindern nach Dresden. Diese 14 Jahre Leipzig bergen in sich fast alles, was den Künstler groß machte, den Menschen beglückte, seine tiefsten Kräfte weckte, zum Blühen und zur Reife brachte. Schumann war eine Frühlingsnatur, der Sommer schon machte sie matt, der Herbst fand sie welk. Man muß dies klar sehen und die Verschiedenheiten organischer Wachstumgesetze auch der Menschennatur erkennen, um eine Erscheinung von der Art Schumanns in dem Reichtum ihrer Werte positiv erfassen zu können. Nur so ist es zu vermeiden, daß man in Ueberschätzung ihr Bleibendes, Persönliches falsch sieht, oder in Unterschätzung sie nach den Maßstäben einer Kritik aburteilt, die gerade hier unangebracht ist, weil sie von äußerlichen Gesichtspunkten ausgeht und das geheimnisvolle Gesetz des

Individuums außer acht läßt. Dem Erlebenden selbst bleibt diese Gesetzlichkeit unbekannt, er schafft und handelt frei, getrieben nur vom inneren Zwang zur Entfaltung seiner Persönlichkeit. Der nachträglich Betrachtende aber erkennt in dieser Freiheit das Walten einer höheren Macht, der nämlichen, die diese Persönlichkeit so und nicht anders geformt hatte, erkennt den Reichtum und zugleich die natürliche Begrenztheit der Kräfte einer Einzelerscheinung, erkennt schließlich, daß das, was man Schicksal nennt, nichts anderes ist als die Auswirkung dieser eingeborenen Kräfte. Sie sind es, aus deren spielendem, meist kaum bewußtem Ineinandergreifen sich die Beziehungen zu Welt und Menschen, die Freuden und Enttäuschungen des Lebens, die Stellung zu allen Fragen des äußeren und inneren Seins ergeben. In ihnen, nicht in der chronologischen Aufzählung der Geschehnisse liegt daher der Schlüssel zur Geschichte des Lebens. Gilt dies im allgemeinen Sinne für jeden Menschen, um wieviel mehr für den Künstler, den eine geheimnisvolle Macht treibt, im Wirken und Schaffen das Symbol jener tiefen eingeborenen Kräfte zu gestalten. Was anderes wäre denn überhaupt Künstlertum, als die Fähigkeit, die Stimmen dieser Genien und Dämonen mit besonders feinem Spürsinn zu erlauschen, sich ihrer Führung mit vorbehaltloser Preisgabe des ganzen Menschen hinzugeben, und so ein Gefäß, eine leuchtende Kundgebung der schaffenden Natur selbst zu werden, der alles entstammt und in die alles zurückfließt?

Es war eine seltsame Gewalt, die Schumann gerade zu Friedrich Wieck zog. Ursprünglich und bewußt mag er in ihm nur den strengen, klugen Pädagogen geschätzt haben, von dem er sich Förderung seines Klavierspieles versprach. Aber diese Erklärung reicht selbst für den Anfang nicht völlig. Schumanns Sinn war niemals ausschließlich auf die Virtuosen- und Lehrertätigkeit gerichtet, wie Wieck sie in jenem entscheidenden Brief als Ziel bezeichnete. Solche Einstellung mochte ihm zunächst nicht absolut zuwider sein, ihm namentlich im Hinblick auf die wirtschaftlichen Bedenken der Mutter erwägenswert scheinen. Für ihn selbst war aber doch der Schaffenstrieb bestimmend. Davon gerade konnte Wieck nicht viel wissen, und was er wußte, vermochte ihn nur argwöhnisch zu stimmen, denn dieser Schaffensdrang fiel in die Richtung von Wiecks Bedenken gegen Schumanns allzu willige Hingabe an das Phantasiemäßige, Traumhafte des Ideenspieles. Für Wieck stand der Komponist Schumann bei der Ausbildungsfrage im Hintergrund. Trotzdem wollte Schumann zu Wieck, zu Wieck nicht nur als dem Klavierpädagogen, von dem er sich in anderen, wichtigeren Interessen unverstanden sah, sondern zu Wieck als Musiker und

Menschen überhaupt. Er empfand das Gegensätzliche zu seiner eigenen Natur als wohltuend, als nötig, er sah darin die Ergänzung seines Wesens, vielleicht sogar etwas Ueberlegenes, wie er es später in der Davidsbündler-Figur des abgeklärten Meisters Raro deutlich darstellte. Es ist ein starkes Band zwischen diesen beiden Menschen, von denen der eine nur Verkörperung der praktischen Lebensklugheit, des künstlerischen Zweckmäßigkeitsgedankens und Realitätsbewußtseins war, der andere nur das phantastische Widerspiel, die weiche Lösung, der bunte Reflex jener starken Konturen in einer farbigen Luftspiegelung. Beide fanden früh Gefallen aneinander. Wieck, der ältere, war der gegebene Führer, sein Wort entschied für Schumanns Künstlerberuf. Der Jüngere wiederum sah, daß in der Tiefe der Wieckschen Nüchternheit, Weltkenntnis und Erfahrungsweisheit etwas sehr Zartes, Blühendes, innig Reizvolles lebte, das den gefühlskargen Schulmeister stets von neuem als innerer Quell befruchtete. Dieses Geheimnis der Wieckschen Natur muß ihm ahnend vorgeschwebt haben, sonst hätte er Wieck nie sein Vertrauen geschenkt. Was ihm aber an dem Manne nur dunkel erspürbares Geheimnis, verstandesgemäß kaum faßbare Uebereinstimmung in allen Grundfragen des Seelischen war, das erschien, ganz allmählich, zaghaft, anfangs kaum bemerkbar sich entfaltend, dann aber plötzlich gleich einem Wunder der Einbildungskraft emporblühend, zur lebendigen Gestalt geformt in Clara, der Tochter Wiecks.

Clara zählte elf Jahre, als Schumann in Wiecks Haus zog. Ihre Laufbahn als ausübende Künstlerin hatte eben mit erstaunlichen Erfolgen begonnen, zwischen den beiden Hausgenossen entspann sich ein zart geartetes Freundschaftsverhältnis. Schumann hätte kein Musiker und Poet sein dürfen, wenn nicht die seltene Vereinigung von Kindlichkeit, Anmut und naiver Künstlerschaft in Clara ihn bezaubert hätte, Clara wäre nicht die Tochter ihres Vaters, die weibliche Erfüllung in ihm selbst verborgenen Gefühlsreichtums gewesen, wenn nicht der geniale Jüngling, Märchenerzähler und Zukunftsphantast ihr Herz erfüllt hätte. Und doch ahnte noch keines von beiden das Kommende. Robert schwärmte wohl von Clara, aber er liebte eine andere, Ernestine von Fricken, und verlobte sich heimlich mit ihr. Erst allmählich spürte er, daß er in die Irre gegangen war, sah er Clara mit den Augen nicht nur des Dichters, sondern auch des Mannes. Sein erstes Verlöbnis zerfiel, und nun wußte er, daß Clara ihm bestimmt war. Der Erklärung an Clara 1835, wenige Monate vor dem Tode seiner Mutter, folgte 1837 die formelle Bewerbung beim Vater. Mit ihr begannen jene Kämpfe, die, beide Liebende marternd und fast zerreibend,

erst durch die gerichtliche Erzwingung der väterlichen Einwilligung 1840 zum Abschluß kamen.

Es ist viel geschrieben und geurteilt worden über den Zwist zwischen Wieck und seinen Kindern, der damals in seinen letzten prozessualen Ausläufern naturgemäß die Oeffentlichkeit lebhaft bewegte und fast durchweg zu schroffer Stellungnahme gegen den Vater führte. Es ist wahr, Wiecks Verhalten erscheint in sachlicher Beziehung fast unerklärlich, in persönlicher unfaßbar roh und niedrig. Schumann besaß einiges Vermögen, dessen Zinsen samt seinen und Claras Einnahmen eine nicht reichliche, aber genügende Wirtschaftsgrundlage für den Hausstand ergaben. Zudem kannte Wieck Schumann als Menschen genau, und wenn er, um seinen Einspruch gerichtlich zu rechtfertigen, Schumann öffentlich als Trinker bezeichnete, so war dies eine derart verletzende, bewußt wahrheitswidrige Verleumdung, daß man sie nur aus einer bis zur Verwirrtheit gesteigerten Hilflosigkeit des Hasses erklären kann. Für diesen Haß selbst fehlen alle einigermaßen einleuchtenden Gründe. Wenn Wieck auch gedacht haben mag, durch eine längere Künstlertätigkeit Claras materielle Vorteile zu gewinnen, so war er doch bei aller Genauigkeit in Geldsachen nicht der Mann, der sein Kind nur zur eigenen Bereicherung dem Künstlerberuf zugeführt hatte.

Die Gründe für Wiecks Verhalten liegen wohl kaum im Bereich der logischen Erklärbarkeit, wenn auch manches einzelne von dieser Seite her mitsprechen mag. Im tiefsten Innern aber war es etwas anderes. Schumanns Entwicklung hatte nach anfänglicher Unterordnung unter Wiecks Pläne gerade den entgegengesetzten Weg genommen, als dieser gewünscht und ausbedungen hatte. „Tut Robert dies alles aber nicht, wie ich gesagt habe, so frage ich: Welche Rolle wird er spielen und welche Auswege wird seine Phantasie alsdann nehmen?“ hatte er in jenem Entscheidungsbrief an Roberts Mutter geschrieben. Vor dieser gefürchteten Frage stand man nun in Wirklichkeit. Die Virtuosentätigkeit kam infolge des Fingerleidens nicht mehr in Betracht, zum Lehrer fühlte Robert keinen Beruf. Er hatte unter anfänglicher Mitwirkung Wiecks und anderer Freunde 1834 eine neuzeitlich gerichtete Musikzeitschrift begründet und komponierte. Wieck schätzte Schumanns kompositorische Arbeiten keineswegs gering, er ließ sie Clara spielen, selbst in den Jahren, wo sie keinen Brief von Robert empfangen, ihm keine Nachricht senden durfte. Aber trotz dieser Achtung, die wiederum nur handwerklicher Art war, blieb die Gesamterscheinung Schumanns für Wieck etwas Unfaßbares, Unheimliches. Er sah einen Menschen, dem alles fehlte, was für ihn G r u n d b e d i n g u n g des Daseins

war: Sicherheit, Festigkeit, Klarheit, Realitätsbewußtsein. Er verkannte nicht die genialische Ader, aber wenn er einst gehofft hatte, sie in seinem Sinne führen zu können, so mußte er jetzt seine Machtlosigkeit erkennen. Schumanns Treiben konnte ihm nur als Luftgespinst einer „zügellosen Phantasie" erscheinen, die gemäß den Grenzen seiner Erkenntnis binnen kurzer Zeit in eine Katastrophe treiben mußte. Aus solcher ahnenden Gefühlserkenntnis heraus ist wohl Wiecks Widerstand im tiefsten Grunde zu erklären, und wenn man das Schumannsche Leben im Gesamtverlauf überblickt, so muß man eingestehen, daß Wiecks unbeirrbar scharfer, nüchterner Verstand, ohne sich der Einzelheiten bewußt zu sein, die Linie richtig erfaßt hatte. Er übersah nur eines: daß, selbst wenn er in allem recht hatte, was ihm sein Wirklichkeitsinstinkt unablässig zuraunte, Clara trotzdem an Roberts Seite gehörte. Indem sie heranwuchs, war ihr des Vaters Amt Robert gegenüber zugefallen: diesem Phantasiemenschen, Träumer und Geisterseher durch den Wirbel seiner Einbildungskraft hindurch die ordnende, verstandesmäßig kühle, beruhigende und fürsorgende Führerin zu sein, die jetzt nicht mehr in der Gestalt des streng meisternden Lehrers, sondern in dessen Verwandlung zum hingebenden Weibe erschien.

Mehr und verschiedenartigeres noch als über Wiecks einige Jahre nach Claras Vermählung wieder freundschaftlich ausgeglichenes Verhalten zu Schumann ist über die Ehe selbst zwischen Robert und Clara gesprochen worden. Im bürgerlichen Sinne war sie eines der glücklichsten Bündnisse zweier Menschen, obschon Trübungen, zumal äußerer Art, nicht ausblieben. Sie ergaben sich hauptsächlich aus der Tatsache, daß beide Gatten Künstler waren, von denen der eine, Robert, für seine Arbeit absoluter Ungestörtheit bedurfte, während Clara ihr Klavierspiel nicht vernachlässigen wollte und konnte. Die Einnahmen aus Claras Konzerten und Unterrichtstätigkeit erwiesen sich als notwendige Beiträge zur Bestreitung der Kosten eines von Jahr zu Jahr wachsenden Haushaltes. Außer dieser materiellen Nötigung aber lebte in Clara das B e d ü r f n i s nach künstlerischer Betätigung. So vorbehaltlos sie sich Robert in allen Fragen geistiger Natur auch hinsichtlich ihres Spieles unterordnete, so gebieterisch drängte es sie wiederum, das von ihm Empfangene selbsttätig weiterzugeben. Aus dieser materiellen und ideellen Nötigung zur Beibehaltung von Claras Pianistenberuf ergaben sich manche häusliche Störungen, ergab sich auch die Veranlassung zu größeren Reisen, während deren die Gatten sich entweder trennten — um dann unter der als widersinnig empfundenen Trennung beiderseits zu leiden — oder zwar zusammenblieben, dann aber

wieder beide durch die Verkennung Roberts innerlich bedrückt wurden, der häufig nur als Ehemann einer berühmten Künstlerin galt. Abgesehen von solchen Störungen äußerlicher Herkunft, bei denen Clara alles für Robert Hinderliche nach bestem Vermögen zu beseitigen oder doch zu mildern suchte, erwies der Verlauf der vierzehnjährigen Ehe, daß beide Menschen im Recht waren, als sie ihre Vereinigung gegen den fanatischen Widerstand des Vaters durchsetzten. Wer die Tagebücher und Briefe liest, wie sie in Litzmanns Lebensschilderung „Clara Schumann" — eigentlich einer Doppelbiographie beider Gatten — zusammengestellt sind, der wird in diesem innigen, zartfühlenden, auch in vielen schweren Augenblicken stets von liebevollster Hingabe erfüllten Eheleben das ideale Muster einer im reinsten Sinne deutsch-bürgerlichen Häuslichkeit sehen. Einen treueren Kameraden, eine aufmerksamere Hörerin und Empfängerin seiner Gaben, eine tapferere Helferin und Trösterin gegenüber allen Unbilden des äußeren Lebens hätte Schumann nicht finden können, als ihm Clara war. Als Weib nahm sie alles, was von ihm kam, als Geschenke der Liebe, als Künstlerin empfing und entwickelte sie es weiter. So war sie sein erstes, glaubensvollstes Publikum, die Liebe gab ihr Kraft und Mut des Enthusiasmus, dessen Schumann bedurfte. Er seinerseits empfand diese Hingabe mit tiefer, fast kindlich demütiger Dankbarkeit. Er wußte, daß ohne sie sein Schaffen entwurzelt wäre, denn so hoch er als künstlerische Kraft über Clara stand, um soviel war sie ihm an Festigkeit des intellektuellen Charakters, an zäher Beharrlichkeit des Wollens, an innerer Stetigkeit der Gesinnung überlegen. Er empfand sie als in allen Fragen des Lebens stärker, er brauchte diesen Halt des mit Freude als stärker empfundenen Geleitmenschen, weil seine weiche, reizbare, heftige Natur ihn selbst nicht zum Kampf mit den Lebensrealitäten befähigte.

Trotz dieses fast absolut reinen menschlichen Zusammenklanges beider Naturen sind viele Stimmen laut geworden, die Claras Einfluß auf Schumanns geistige Entwicklung und auf sein Schaffen als nicht günstig, als verengend und im letzten Sinne niederziehend bezeichnen. Diese abfälligen Meinungen gründen sich zunächst auf eine Reihe äußerlich unbestreitbarer Beobachtungen. In Claras Tagebüchern findet man neben bedingungslos enthusiastischen Aeußerungen über Roberts neue Werke häufig Klagen darüber, daß Robert für das Publikum zu schwer, zu wenig eingänglich schreibe. Es lag Clara gewiß fern, auf Roberts Schaffensweise bestimmenden Einfluß zu nehmen, dafür schätzte sie ihn zu hoch, sich selbst ihm gegenüber zu gering. Aber sie war seine Frau und wollte seinen

Erfolg, mehr für ihn als für sich. Sie war zudem die erste Interpretin seiner Klavierwerke. Es schmerzte sie, wenn sie, namentlich in früheren Jahren, im Hinblick auf das Publikum seine Werke nicht so ausgiebig pflegen konnte, wie sie es wünschte, wenn sie oft statt seiner Kompositionen solcher fremder Autoren spielen mußte, die sie innerlich als ihm bestenfalls gleichwertig, häufig aber kaum vergleichbar erkannte. So fest sie von dem endlichen Siege der Kunst Schumanns überzeugt war, so sehr wünschte sie ihn zu beschleunigen. Der Gedanke mußte ihr auftauchen, daß es Robert vielleicht möglich wäre, der Neigung des Publikums entgegenzukommen, ohne dadurch wesentliche Eigenheiten seines Schöpfertums preiszugeben. Gab es nicht Musiker von ähnlicher Geistesrichtung, ähnlichem Ernst der Kunstauffassung, die trotzdem bei den Zeitgenossen sofort begeisterten Anklang fanden? Lebte nicht in ihrer unmittelbaren Nähe das unantastbare Vorbild solcher Vereinigung von reiffster Meisterschaft, höchstem Ernst der Gesinnung und klarer Faßlichkeit des Schaffens: der von Robert fast noch mehr als von Clara hochverehrte Felix Mendelssohn? Gerade dieses Vorbild gab Clara Anlaß zu einem weiteren Ansporn gegenüber Robert. Dieser hatte sich in den Jugendwerken ausschließlich dem Klavier und meist der kleinen aphoristischen oder novellistischen Form des Genrestückes, der Skizze, der phantasiemäßigen Improvisation zugewendet. Auch Mendelssohn hatte kleine Formen mit reichem Erfolge angebaut. Sein Ansehen als beherrschender Meister aber gründete sich auf die Ouvertüren, Konzerte, das Oratorium „Paulus", die Kammermusik, die „Walpurgisnacht", auf Werke also für Orchester und Chor im Charakter der klassischen Muster. Auch nach dieser Richtung hin glaubte Clara Roberts Schaffenstrieb anregen zu sollen. Sie war ehrgeizig für ihn aus aufopfernder Liebe. Wurde Mendelssohn vielfach, auch von Schumann selbst, als die Mozart ähnliche Zeiterscheinung angesehen, so erblickte Clara in ihrem schwerblütigeren, phantastischeren, dunkler und gedankenreicher veranlagten Robert eine neue Beethoven-Natur.

Nicht nur in dem, was sie liebte und wollte, auch in dem, was sie von sich abstieß und verabscheute, war Clara eine Macht für Robert. Es gab im Leben und in der Kunst Erscheinungen, die sie haßte mit einem Fanatismus der Leidenschaft, wie er ähnlich bei ihrem Vater Robert gegenüber zum Ausbruch gekommen war. Zu diesen Erscheinungen gehörten Richard Wagner, Franz Liszt, auch der oft neben ihnen genannte dritte große Zeitgenosse, Hector Berlioz, vermochte ihr nie Sympathie einzuflößen. Für Liszt als Pianisten hatte sie anfänglich staunende Bewunde-

rung empfunden. Sie war bei aller Einseitigkeit Künstlerin genug, um auch in späteren Jahren noch den großen Charakter seines Spieles anzuerkennen, aber es war eine Anerkennung mit schärfstem Widerhaken. Die Lisztsche Spielart war ihrer eigenen so entgegengesetzt, daß sie darin den Zusammenbruch einer wahrhaftigen Kunst, ein fast zum Scharlatanismus erniedrigtes Komödiantentum empfinden mußte. Blieb für den Pianisten Liszt noch ein Rest liebloser Achtung, so erregten seine Kompositionen ihr lediglich Entsetzen und Empörung. In diesen Werken offenbarte sich nach ihrer Meinung eine durch selbstgefällige Zügellosigkeit doppelt abstoßende Unfähigkeit. Aehnlich abwehrend, wenn auch aus anderen Motiven, stand sie Wagner gegenüber. Hier sprach zunächst wohl die tiefe, unüberwindliche Antipathie der Frau gegenüber einem Manne, dessen Wesen und Kunstauffassung ihr als laszív im moralischen Sinne, als ihrer Natur in jeder Beziehung unannehmbar erschienen. Es war ihr, in früheren wie in späteren Jahren, unmöglich, Wagner gegenüber nur zu einer relativen Einschätzung seiner Fähigkeiten und Leistungen zu gelangen. Man hat bei ihren gelegentlichen Aeußerungen über Wagnersche Werke den Eindruck, daß sie einen an Ekel grenzenden physischen Widerwillen empfunden haben muß und in diesem Falle außerstande war, sich als Künstlerin, selbst nur vorübergehend, zu objektivieren. Aus dieser Opposition aber gegen Berlioz, Liszt, Wagner, der gleichzeitigen Bewunderung Mendelssohns als des Bewahrers und Erneuerers der klassischen Kunst im traditionellen Sinne ergab sich eine schroff gegnerische Einstellung zu der gesamten geistigen Bewegung, die der junge Schumann selbst angebahnt hatte und die als neudeutsche Richtung gerade in den Mannesjahren Schumanns ständig steigende Bedeutung gewann.

Es ist bekannt, daß Schumann in der Stellungnahme all diesen Fragen gegenüber schließlich mit Clara übereinstimmte. In einer freilich hatte nie eine Meinungsverschiedenheit geherrscht: Mendelssohn gegenüber. Von jeher hatte Schumann zu dessen fast bedingungslosen Verehrern gehört, obgleich in der Art der Schätzung sich auch hier eine Wandlung zu zeigen scheint. Anfangs schwärmt der jugendliche Schumann für das Poetische der Mendelssohnschen Musik, in späteren Jahren bewundert er ihr meisterliches Gefüge und die Klarheit ihres Baues. In allen anderen Punkten aber hatte er als philisterfeindlicher Davidsbündler wesentlich anders gedacht und geurteilt als Clara. Er war als erster für Berlioz eingetreten, seine Kritik über dessen „Phantastische Sinfonie“, lediglich nach Kenntnis des Klavierauszuges geschrieben, ist eine seiner genialsten

schriftstellerischen Leistungen und gab der deutschen Musikwelt den ersten Begriff von der Kunst jenes seltsamen Franzosen. Noch bei Berlioz' Besuch in Leipzig 1843 berichtet dieser: „Schumann, der schweigsame Schumann, ist ganz elektrisiert von dem Offertorium meines Requiems, tags nach der Aufführung hat er den Mund geöffnet — zum großen Erstaunen seiner Bekannten — um mich bei der Hand zu nehmen und mir zu sagen: Dieses Offertorium geht über alles." Schumann schrieb freilich über die damaligen Aufführungen nicht mehr. Als er deswegen von Griepenkerl angegriffen wurde, verteidigte er sich zunächst gegen den Vorwurf der Teilnahmslosigkeit durch Hinweis auf seine früheren Kritiken, setzte aber hinzu: „Gegen manches, ich gesteh' es, würde ich freilich jetzt weit verdammender auftreten, die Jahre machen strenger, und Unschönes, wie ich es wohl in den Jugendarbeiten Berlioz' gefunden und, glaube ich, auch nachgewiesen, wird mit der Zeit nicht schöner." Schärfer als an der vorsichtigen Zurückhaltung gegenüber Berlioz prägt sich der Gesinnungswandel gegenüber Liszt aus. Vom begeisterungstrunkenen Begrüßungshymnus zu Liszts Ankunft in Leipzig 1840 bis zum abwehrenden Empfang der Schumann gewidmeten H-Moll-Sonate, zum heftigen, persönlich beleidigenden Konflikt wegen einer saloppen Aeußerung Liszts über Mendelssohn 1848 in Dresden vollzieht sich ein radikaler Wechsel. Liszt ist daran unbeteiligt. Er war kein anderer, zum mindesten kein schlechterer geworden. Nur Schumann hatte inzwischen anders sehen gelernt. Wessen Augen ihn dazu gebracht hatten, verrät die Streichung der an Liszt gerichteten Widmung von Schumanns C-Dur-Phantasie Op. 17 durch Clara bei der nach Roberts Tode veranstalteten Gesamtausgabe.

Am merkwürdigsten ist Schumanns Verhalten gegen Wagner. Dieser wird ihm niemals recht faßbar. Das Ekstatische der Natur Wagners erscheint Schumann theatralisch überhitzt und macht ihn scheu, während Wagner in dem mutigen Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Bundesgenossen zu finden meint. Die persönliche Berührung in Dresden steigert Schumanns innere Abwehr, der äußere Kontakt bleibt lose, weil beide Menschen sich nicht angenehm sind. Trotzdem blickt Schumann mit Teilnahme auf das Schaffen Wagners. „Tannhäuser", den er nach Kenntnisnahme der Partitur in einem Briefe an Mendelssohn — dem nämlichen, der das Lob der „reinen Harmonie" und der „vierstimmigen Choralgeschicklichkeit" singt — lieblos ablehnt, macht ihm beim Hören von der Bühne her doch einen anderen Eindruck: „Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen." Dabei bleibt es, trotz Claras Abneigung. Unbedingt zu-

sagen konnte die Kunst Wagners einem Musiker von der Art Schumanns ebensowenig wie der unruhige, im Expansionsbedürfnis seiner Ideen ihm lästige Mensch. Aber instinktiv empfand er die starke Kraft, nicht als Schöpfertum in seinem Sinne, aber doch als etwas, dessen Vorhandensein sich nicht leugnen ließ.

Dieses Verhalten Wagner gegenüber zeigt, wie es eigentlich um den Einfluß Claras auf Robert bestellt war, wie weit jene Behauptungen über ihre Einwirkung auf Schumanns Sinnes- und Schaffensart berechtigt, wie weit sie irrig sind. Aeußerlich gesehen mochte mancher Wechsel auf Clara zurückgehen, der tieferen Bedeutung nach nicht. Schumann blieb stets in der seiner Natur gemäßen Sphäre. Wo Clara diese nicht erreichte, konnte sie nichts Wesentliches erwirken, wie in der Beurteilung Wagners, die bei ihr weiblich gehässig war, bei Robert aber zur Anerkennung des Phänomens führte, soweit ihm dieses erkennbar wurde. Wo aber Clara mit ihrer Meinung durchdrang, da war dies nicht so sehr ihre, als Roberts eigene Meinung, die sie vielleicht schneller zur Klärung bringen, aber niemals umgestalten konnte. Robert blieb stets mehr als Clara, der größere, umfassende Geist, sie aber war nur ein individuell gesonderter Teil seines Selbst, jener Teil, der schon in der Jugend nach Festigung durch den Vater gestrebt und der dann die Lösung durch die Tochter gefunden hatte. So war sie wohl in vielem ein Gegensatz zu Robert, doch kein äußerlich aufgepfropfter Gegensatz, der gleichsam seine Säfte verdarb, schwächte oder umleitete. Es war ein organischer Gegensatz, aus seiner eigenen Natur bedingt und nur deshalb so stark wirkend. Der Hang zu diesem Gegensatz ergab sich für Schumann aus dem Widerstreit der ungebundenen Phantasie mit dem aktiven Formungswillen, er ergab sich aus der Tatsache, daß Schumann in seiner gesamten geistigen Struktur niemals ein voller Wirklichkeitsmensch, sondern eine gleichsam nur halb körperhaft gewordene Phantasie-Individualität war. Nun suchte dieser organisch nicht zu voller Kraft Bestimmte seine Ergänzung für das Leben, er fand sie in der Tochter des Mannes, der ihm mit vorsichtig skeptischem Rat den Weg gewiesen hatte. Clara war in allem die Tochter ihres Vaters, sein Wille, sein Geist, sein unbeirrbarer Wirklichkeitssinn lebte in ihr. Ihr heroischer Lebenskampf, von den Prüfungen der Brautzeit an über die Sorgen der Ehejahre, das Martyrium der Krankheit Roberts hinweg bis zu dem ihr dann noch vorbehaltenen 40jährigen Ringen um die moralische und wirtschaftliche Existenz ihrer selbst und der Kinder, von denen die meisten vor ihr ins Grab sanken — dies alles zeigt eine Kämpfernatur von seltenem Ausmaß, wie es bei gleichzeitiger Wah-

rung aller Eigenheiten des Weibes fast beispiellos dasteht. Dies alles zeigt zugleich, daß sie stets Clara Wieck war und blieb, auch dann, als sie mit voller Hingabe ihres Selbst Clara Schumann hieß. Aus allem, was sie sagte, tat, dachte, spricht der nämliche Geist, der hellsichtig jenen Entscheidungsbrief mit den Grundforderungen der Reinlichkeit, Präzision, Egalität, Deutlichkeit, mit der Warnung vor der zügellosen Phantasie geschrieben hatte. Das waren auch Clara Wiecks unverrückbare, naturgegebene Wesensgrundlagen. Aufgabe ihres Lebens war, diese Forderungen, diese Warnung immer wieder dem geliebten Manne zum Bewußtsein zu bringen, nicht als Gebote der Pädagogik, sondern als Wünsche der Liebe. Diese Liebe sehnte sich nach seiner Phantasie, wie er die Notwendigkeit der Ergänzung durch die Reinlichkeit und Präzision ihres Denkens und Empfindens als Forderungen seiner Natur empfand und sie aus dem Bedürfnis solcher Ergänzung umarmte. Aber trotzdem ist Schumann während seines ganzen Lebens der geblieben, der er aus sich heraus war. Was an scheinbar fremden Kräften um ihn herum aufstand und Gewalt gewann, war durch seinen eigenen Zauberspruch heraufbeschworen, ein losgelöster Teil seines Inneren. Er war ein Mensch, der nur nach innen lebte und nie etwas aufzunehmen vermocht hätte, was nicht unmittelbar sein Innerstes bewegte. So nur kann man auch sein Verhältnis zu Clara, ihren Einfluß auf ihn werten. Es gab eine Zeit in Schumanns Leben, in der die liebende Umarmung des ihm Fehlenden zum Vollklang eines einzigen fertigen Wesens anschwoll — es gab eine Zeit, in der die intellektuell und lebensmoralisch stärkere Ergänzung so stark in ihm wurde, daß die von einem Dämon angefressene Phantasie sich Zügel anlegen ließ. Die Tragik dieses Schicksals war die der eignen Individualität und ihrer organischen Schwäche. Alles, was scheinbar von außen kam, war in Wahrheit aus ihr selbst innerlich bedingt.

IV.

Es gibt einige Selbstbeobachtungen des jugendlichen Schumann noch aus der Gymnasiastenzeit, die eine seltsame Schärfe der Erkenntnis verraten, und aus denen sich das Besondere seiner Natur, wie es während seines ganzen Lebens hindurch blieb, offenbart. „Phantasie, glaub' ich, habe ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht, ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angesponnen habe" schreibt der etwa 16jährige. Zur gleichen Zeit heißt es, er sei unendlich wehmütig gestimmt von einem poetischen Stoffe, den er bearbeiten wolle, die Worte zerflössen ihm zu Tränen und er müsse

schließen, noch ehe er recht begonnen, weil es ihn zu stark angriffe. Und ebenda steht die schon erwähnte Aeußerung, daß er da, wo die Gefühle am stärksten sprechen, aufhören müsse, Dichter zu sein, er könne da nie zusammenhängende Gedanken niederschreiben. Diese drei Aussprüche kennzeichnen die gesamte Persönlichkeit, wie sie sich später entfaltete.

Schumann war kein Logiker, weder des Denkens, noch des Fühlens. Diese Eigenheit, eng zusammenhängend mit dem Charakter seiner Begabung, wies ihn auf die Skizze, die kleine aphoristische Form, erlaubte ihm die größere nur in rhapsodischer Anlage, verwehrte ihm aber alle großlinigen, organisch geschlossenen Gestaltungen.

Verwehrt war ihm gleichzeitig die unmittelbare Gefühlsdarstellung überhaupt. Das Gefühlserlebnis als solches „griff ihn zu sehr an", er empfand es zu tief, um es formend aus sich herausstellen zu können. Was er künstlerisch zu fassen vermochte, war nicht das elementare Gefühlsereignis selbst, sondern dessen Rückwirkung auf eine zart empfindende Natur: die Stimmung, die es auslöste, die Regung des Gemütslebens.

Darum beraubte ihn das Gefühlsgeschehen der Worte, wenigstens soweit sie Ausdruck begrifflichen Denkens waren. Es gab ihm an ihrer Statt das poetische Bild, die phantasiemäßige Anschauung des gemütvollen Nacherlebens, gab ihm die Möglichkeit, beides in wort- und begrifflosen, aber bildhaft empfundenen Klängen ausschwingen zu lassen.

Es ist nötig zum Verständnis der Künstlererscheinung Schumanns sich dieser drei Wesenseigenheiten seiner Musik bewußt zu werden: sie ist unlogisch, an die Eingebung des Augenblicks gebunden, sie ist keine Gefühls-, sondern Stimmungskunst, sie ist eine in Töne zerfließende poetische Vision. Das Zerfließende ist für alle drei Grundcharakteristika kennzeichnend. Es gibt Schumann seinen besonderen Platz in der Zeit- und Geistesgeschichte. Er ist der Künstler des gemüthaft erfaßten Geschehens, darin liegt seine Einseitigkeit und Begrenzung, darin sein Zauber und sein Reichtum.

Man muß sich die Wandlung vergegenwärtigen, die das Auftreten eines solchen neuen Künstlertyps bedeutete, um das Unterscheidende zwischen ihm und seinen Vorgängern und um ihn selbst zu erkennen. Bach und Beethoven, die beiden Götter des Schumannschen Musikerbekenntnisses, waren, jeder in seiner Art, unerreichbare, unvergleichbare Meister der Logik, nicht im verstandesmäßigen Sinne, sondern in der grandiosen Art der Aufrollung und Ausbreitung eines unermeßbaren Ideengehaltes. Eines wuchs aus dem anderen, eines trug das andere, und das Ganze entfaltete sich

zu einem Wunder der Schöpfung, wie es in solcher Makellosigkeit und Reinheit Sterblichen zu schaffen kaum beschieden sein konnte. Wie große Naturerscheinungen wirkten diese zwei Meister auf Schumann, unfaßbar im Geheimnis ihres Wesens. Der Begriff der Logik ihnen gegenüber war gleichbedeutend mit der Anerkennung ihres Werkes als Offenbarung einer Urgesetzlichkeit. Franz Schubert stand nicht auf der Linie dieser Erscheinungen. Das Gesetzliche in ihm war minder stark und zwingend, und doch blieb auch er im Bereiche des Elementaren. Aus ihm sprach das Gefühl in ursprünglicher, naiver Bedeutung, Gefühl nicht als Individualangelegenheit, sondern als Tatsache des Lebens schlechthin, als die sehnende und erfüllende Regung, in der die Natur atmet. Waren Bach und Beethoven Gewitter, so war Schubert das Blühen und Treiben, das Wachsen und Vergehen, das durch jene geweckt wird. Schumann aber, und nicht Schumann allein, sondern die Generation, die in ihm lebte und durch ihn sprach, war der einzelne, persönliche Mensch, der dabei stand, dies alles sah und hörte, in einem für feinste Eindrücke empfänglichen Gemüt aufnahm und es nun aus dieser gemüthaften Empfängnis widerspiegelte. Man könnte sagen: eine im höheren Sinne rezeptive Natur, angewiesen auf das von außen Kommende, in ihn Eindringende. Auch aus dieser Einstellung erklärt sich seine Entwicklung. In der Jugend wirkten die Eindrücke am stärksten, fanden sie unmittelbaren, spontanen Widerhall, später ließ die Aufnahmekraft und das Echo nach, die Bilder trübten sich. Ebenso erklärt sich die poetisch musikalische Begabung Schumanns: das von außen Kommende spiegelte sich zunächst im Gleichnis des poetischen Bildes, je tiefer es nach innen sank, desto mehr löste es sich in empfindungsmäßige Klangvibration. Der Hauptunterschied den großen Vorgänger-Erscheinungen gegenüber aber lag in der Begrenzung der aufnehmenden Individualität. Sprach aus Bach und Beethoven der Mensch schlechthin in seiner allgemeinen Bedeutung, als gottähnliche Kraft, die sich in freieste Höhen des Schöpfertumes schwang, sprach aus Schubert die Persönlichkeit im großen Sinne, nicht physiognomisch bestimmt, nur als Kennzeichnung eines geschlossenen Ganzen, einer Einheit, so setzte eine Kunst von der Art der Schumannschen als Grundbedingung den scharf individualisierten Einzelcharakter voraus. Je deutlicher sich diese Individualität von anderen, artähnlichen abhob, je tiefer alles auf sie Eindringende in ihr besonderes Innenleben sank: je reicher und eigener ihr Gemütsleben war, um so bedeutsamer mußte sie erscheinen. Der Individualismus wurde zum wertbestimmenden Maßstab. Was die Menschen trennte, das subjektiv Be-

sondere, wurde zum Gegenstand künstlerischer Behandlung, was ihnen gemeinsam war, das Allgemeine, wurde zur Nebensache.

Aus der Betonung des Subjektivistischen ergab sich zunächst die Einbeziehung des Dichterischen überhaupt in die neue romantische Musik. Bei Beethoven war das poetische Element noch im Allgemeincharakter der Idee geblieben, die wie in der Eroika, Pastorale, in der Abschiedssonate, den dramatischen Ouvertüren einen großempfundenen geistigen Grundplan bezeichnete, ohne sich in Einzelheiten bildhafter Anschaulichkeiten zu verlieren. Jetzt spezialisierte es sich zu bestimmten Vorstellungen, die sich untereinander nur durch den Grad der Verdeutlichung unterschieden. Gewiß ist die poetisch zarte Stimmungscharakteristik eines Schumann, der viele seiner leise andeutenden Ueberschriften erst nachträglich präzisierte, viele verschwieg oder späterhin strich, nicht zu verwechseln mit der fast wissenschaftlich genau beschreibenden programmatischen Ausführlichkeit eines Berlioz, ebenso wie dieser wieder von den philosophisch reflektierenden Kommentaren Lisztscher Sinfonik oder der dramatisch szenischen Veranschaulichung Wagners abweicht. Doch sind dies nur Unterschiede der G r a d e , der Individualitäten, der Begabungsarten, nicht Unterschiede in der Grundauffassung der Musik. Diese blieb Mittlerin eines poetischen Individualerlebnisses. Musik wurde Ausdruck persönlichen Widerhalles außerpersönlicher Vorgänge, diese selbst sanken zum äußeren Anlaß herab. Die Wirkung auf das besondere Subjekt war das Entscheidende.

Die Bedeutung solcher Verlegung des Schwerpunktes bestand zunächst darin, daß es die Intimität des einzelnen entschleierte und sie zum Wesenskern der künstlerischen Darstellung erhob. Auch hier zeigt ein vergleichender Blick auf frühere Erscheinungen den Unterschied. Bachs Musik erzählt nichts von seinen persönlichen Leiden und Freuden. Beethovens Kunst führt in die Idealwelt eines prometheischen Kämpfers, man ahnt aus ihr ein großes Leben, aber dieses bleibt dunkler Untergrund, aus dem die Formen wachsen. Aus Schuberts Klängen tönt ein Gefühlsleben von überwältigender Mannigfaltigkeit der Empfindungsgebiete — die menschliche Erscheinung des unbedeutenden Schullehrers verschwindet demgegenüber ins Wesenlose. Mit Schumann tritt das T a g e b u c h an die Außenwelt. Alle Romantiker sind Bekenner, verschieden sind nur gemäß ihrer persönlichen Veranlagung Format, Intensität und Stil ihrer Bekenntnisse. Ob Mendelssohn die Eindrücke einer Shakespeare-Dichtung, eines Landschaftsbildes oder einer persönlichen Stimmung schildert, ob Berlioz die Geschichte seiner Liebe in phantastischen Darstellungen beichtet, ob Liszt

seine pathetischen Reflexionen über das Künstlertum in kühne Freskodarstellungen klanglich faßt, ob Wagner seine erotisch religiösen Ekstasen dramatisch gestaltet, oder ob Schumann sein zartes Innenleben entblößt — immer bleibt das Ich des Künstlers der bewußte Mittelpunkt. Was außerhalb dieses Ichs liegt, wird zum emotionellen Reizmittel der Phantasie.

Solche Aenderung der menschlichen Gefühlseinstellung mußte naturgemäß eine entsprechende Aenderung in der metaphysischen Erfassung der Klangwerte zur Folge haben. Ein Ton Bachs oder Beethovens konnte mit der Gewalt eines musikalischen Urstromes wirken, denn er hatte alles außermusikalische in sich übernommen, in das musikalische Grundelement gelöst. Ein Ton Schuberts kam so tief aus der Gefühlskraft des Menschlichen, daß er im Empfangenden mit der gleichen Intensität anklang und keinerlei Unterschiede des Individuellen bewußt werden ließ. Die Klänge der Romantiker aber hatten sofort mit den Hemmungen andersgerichteter Individualitäten zu kämpfen. Dies um so mehr, je mehr sie dem Innenleben entstammten, wie bei Schumann, oder je mehr sie das Vorhandensein einer besonderen subjektiven Anschauungsart voraussetzten, wie bei Berlioz, Liszt, Wagner. Nur da, wo sie sich auf Wiedergabe äußerlich erfaßbarer Eindrücke beschränkten, wie bei Mendelssohn, fanden sie schnellen und leichten Widerhall. Daß aber überhaupt um die Kunst der Romantiker Kämpfe ausgefochten werden konnten, deren Heftigkeit weit hinausging über die Gegensätze geschmacklicher Begriffe, erklärt sich zum überwiegenden Teil aus der Tatsache, daß die Anerkennung ihrer Kunst an die Anerkennung ihrer Persönlichkeit im menschlich privaten Sinne gebunden war. Gerade diese Persönlichkeiten, die sich nach außen in den Extremen ihrer Besonderheiten darstellten, mußten durch Hervorkehrung des vom Allgemeingültigen Abweichenden den Widerspruch aller nicht gleich oder ähnlich Gerichteten hervorrufen.

Nicht nur in solcher Einschränkung der Resonanz äußerte sich die Veränderung der musikalischen Gefühlseinstellung. Durch das organische Eindringen dichterischer Vorstellungen wurde die klangliche Substanz gleichsam verdünnt, ihres elementaren Charakters beraubt. Was die Musik an Bildhaftigkeit des Ausdruckes gewann, büßte sie an Unmittelbarkeit naturhafter Sprachgewalt ein. Die innere Verbindung des poetischen mit dem musikalischen Element mußte notwendig auf die Beschaffenheit des Klanges als Elementaräußerung einwirken, ihn gleichsam aus der Realität ursprünglich musikhafter Empfindung in eine irreale Spiegelerscheinung umwandeln. Auch für diese Transsubstantiation des Klanges als Gefühlslaut ist

es von untergeordneter Bedeutung, in welchem Bewußtseinsgrade dem Komponisten programmatische Ideen vorschwebten. Das Wesentliche liegt in der Durchtränkung des Grundempfindens überhaupt mit dichterischen Anschauungen, in dem wurzelhaften Zusammenwachsen zweier bisher getrennter Ausdrucksarten zu einer neuen. Wie bei dem von musikalischen Vorstellungen beeinflußten Dichter die Sprache notwendig an äußerer Klarheit und gedanklicher Logik, an Straffheit der Gedankenführung einbüßt, um dafür klangliche Werte und Gefühlsrhythmen in sich aufzunehmen, so verändert die poetische Anschauung das Urtriebhafte des musikalischen Klanges. Sie gibt ihm eine im Assoziativen gesteigerte, im Naturhaften aber geschwächte Resonanz. Die Klänge der Romantiker sind — von Einzelheiten des Stiles zunächst abgesehen — nur noch scheinbar die gleichen wie die ihrer Vorgänger. In Wahrheit sind sie mehr oder minder bewußt gewordene Symbole, gleichnishafte Ausdrucksmittel irgendeiner geistigen Anschauung. Die Musik Bachs ist das Meer, in der Musik Beethovens rauscht das Meer, die Musik der Romantiker ist das M i t t e l, um das Rauschen des Meeres hören oder fühlen zu lassen. Die Bewußtseinsgrade haben sich verändert und dementsprechend die Bedeutungswerte der klanglichen Erscheinung.

Es ist daher unmöglich, die Musik eines Wagner, Berlioz, Liszt, ebensowenig aber die eines Mendelssohn oder Schumann als Musik an sich zu betrachten, ohne Einbeziehung des poetischen Grundes, aus dem sie erwuchs. Aus dem geistigen Unterbau dieser Musik erst erklärt sich ihr Charakter, ihre organische Struktur, erklärt sich ihre gesamte künstlerische Wesenheit.

Da fast alle Musiker dieser Zeit Dichtungen oder Schriften hinterlassen haben, ist der Weg zu ihnen sowohl durch ihr musikalisches wie durch ihr literarisches Schaffen geöffnet. Aber nicht bei allen ist dieser zweite Zugang der nächste zum Kern ihres Künstlertumes. Manche, wie Wagner, haben in einem beträchtlichen Bestand der Schriften Wesensteile polemischer, didaktischer, spekulativer Art abgestoßen, die als untergeordnete Nebenäußerungen ihrer Künstlernatur anzusehen sind und bei falscher Bewertung den Blick für die Gesamterscheinung eher trüben als klären können. Auch in Einzelheiten der Schriften Schumanns kommt ein pädagogischer, gelegentlich fast familienhaft enger Zug zum Vorschein. Es ist bezeichnend, daß sich diese Neigung in späteren Jahren, soweit Schumann dann noch schrieb, steigert. Sie ist indessen geringfügig im Vergleich zu der Ueberfülle poetischer, von hinreißendem Schwunge der Gedanken getragener, in einer

Sprache von zartester Phantasie des Wortgefühles gefaßter Prosadichtungen, die der Musiker Schumann in literarischer Form geschaffen hat.

Es sind wahrhafte Dichtungen, Dichtungen eines Musikers. Wie bei seinen Tönen die ihnen innerlich verbundenen poetischen Visionen unmittelbar aufsteigen, so klingen in seine literarisch gefaßten Aeußerungen unausgesprochene Melodien und Harmonien hinein. Bezeichnenderweise bedient sich Schumann fast nie des Reimes oder der metrischen Form. Die wenigen vorhandenen Gedichte entstammen zumeist der Jugendzeit. Sie zeigen, daß Schumanns Begabung für die gebundene Sprache gering war. Auch sein bekanntestes, von ihm selbst in die Ausgabe seiner gesammelten Schriften aufgenommenes Gedicht, das „Traumbild", eine poetische Huldigung an Clara Wieck, offenbart wohl schwärmeriische Ergriffenheit kommt als Dichtung aber nicht über das Niveau der wohlmeinenden Gelegenheitspoesie hinaus. Man sieht: der Zwang des Metrums, des Reimes behindert Schumann, nimmt seinen Gedanken den natürlichen Schwung, die Unbefangenheit des Reizes, gibt dem Ausdruck eine konventionelle Steifheit. Es offenbart sich hier eine Schwäche Schumanns, die auch seiner späteren Musik anhaftet: er empfindet die feste Form als etwas Drückendes, er ist weniger Gestalter als Erfinder, er muß als Dichter wie als Musiker in ungebundener Rede sprechen können. Jean Paul und Franz Schubert, die beiden aus Fülle der Eingebungen Ueberfließenden, sind ihm Führer. Seine Kunst ist stets am stärksten und reinsten da, wo sie das aus ihm selbst Ueberfließende, das Schäumende, Sprudelnde, impulsiv Aufquellende in leichte Formen faßt — nicht da, wo sie in das Dunkle des eignen Wesens hinabzusteigen, dieses zu erschauen und gesetzmäßig zu bändigen sucht.

So ist Schumann als Musiker wie als Dichter auf den freien Fluß der Sprache angewiesen. In ihm kann er sich unbehindert dem hingeben, was für ihn den Hauptreiz der künstlerischen Darstellung bedeutet: dem Widerhall des Gemütseindruckes, dem Stimmungsmäßigen, aus dem seine Phantasie nun Bilder und Klänge weckt. Es ist die Tätigkeit nicht des Zusammenballens, sondern des losen Aneinandereihens, des Zerlegens in verschiedene, einander entgegengesetzte Kräfte, aus deren losem, scheinbar willkürlichem Nacheinander sich zwanglos die vereinheitlichende Wirkung ergibt. Diese Vereinheitlichung geschieht nicht durch den Künstler selbst, sie wird dem Hörer und Leser überlassen. Schumann teilt sich auf. Jede besondere Schwingung seines Wesens erhält besonders profilierte Züge, tritt einzeln vor den Aufnehmenden, dessen Phantasietätigkeit so nach verschiedenen Seiten angeregt und dann veranlaßt wird, die Einzelbilder

selbsttätig zusammenzusetzen. In dieser Phantasieanregung, der Freude an der Verkleidung, am Rätsel, liegt ein Wesentliches der eigentümlichen Wirkung Schumanns, gerade hierin ist wieder der Musiker dem Dichter gleich. Er sieht sich selbst als Komplex verschiedenster Gestalten, Angehöriger eines Kreises phantastischer Erscheinungen: der Davidsbündler. Anregungen Jean Pauls werden lebendig, das rätselhafte Ich spaltet sich. Da ist der fromme schwärmerische Jüngling Eusebius, der übermütig kecke, gelegentlich drastisch scharfe Florestan, der ruhige, wortkarge, weise Meister Raro. Ein Tagebuch wird geführt, in das jede dieser erdichteten Gestalten ihre Meinung einträgt und auf solche Art die Stimmungsgegensätze, das Wechselnde der Anschauungen in Schumann selbst hervortreten läßt. Andere ähnlich gesinnte Freunde finden sich, gleichfalls in poetischer Steigerung ihrer Persönlichkeiten, hinzu. So entstehen die „Kritischen Bücher der Davidsbündler", die geistige Grundlage der 1834 gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik". Schumann selbst berichtet darüber in der Vorbemerkung „Einleitendes", die er 1854 der gesammelten Ausgabe seiner Schriften beigab: „Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig eine Anzahl meist junger Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren... Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte... das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844."

In diese Jahre fällt fast die gesamte literarische Tätigkeit Schumanns, fällt das Treiben der Davidsbündler. „Von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen." Es war die Zeit des Höhenfluges der Schumannschen Phantasie, und die äußeren Wirkungsbedingungen der Zeitschrift gaben die besten Entfaltungsmöglichkeiten. Schumann

war auch als Schriftsteller an das kleine Format gebunden. In seinen Briefen taucht der Plan auf, die Schriften der Davidsbündler späterhin zu „einer Art Buch" zusammenzufassen, aber der Gedanke kam nie zur Ausführung. Der Aphorismus, die poetische Skizze, die literarische Improvisation blieb Schumanns Bereich, je knapper die Fassung war, um so besser glückte sie. Eben darum mußte die Tätigkeit für die Zeitschrift seinen persönlichen Schaffensbedingungen besonders entsprechen. Hier war alles, was er brauchte: die Anregung durch den Augenblick, die Wiedergabe für den Augenblick, die Nötigung zur Kürze, die Rechtfertigung der Kürze, die Möglichkeit phantasiemäßig skizzenhafter Behandlung, der entsprechende Rahmen, der belastende Ausführlichkeit nicht vertragen hätte. Was Schumann in dieser Art geschaffen hat, ist etwas schlechthin Einziges in der gesamten Literatur, etwas, das weder vor noch nach ihm ein annähernd vergleichbares Gegenstück gefunden hat. Es ist weder Aesthetik, noch Kritik, noch Polemik, noch plauderhafte Novellistik, noch rein phantastisches Ideenspiel. Es ist eine Mischung von allem, mit stärkerer Betonung bald dieses, bald jenes Einzelzuges, stets zusammengehalten durch einen tief anklingenden Musikakkord. Ob Schumann in den Davidsbündlerschriften seine drei bedeutendsten Wesenszüge: den schwärmerischen, den kecken, den klug wägenden als Eusebius, Florestan, Raro sprechen, ob er in den Schwärmbriefen die Feder in Jean Paulschen Träumereien spielen läßt, ob er Tanzmusik in Form eines Ballabends schildert, ob er sich in kritisch scharfer Satire gegen die Modegötter der Zeit wendet, ob er in peinlich genauer Analyse Berlioz' „Phantastische Sinfonie" zergliedert, ob er in der ergreifenden Skizze vom „alten Hauptmann" den Musikenthusiasten schildert, der die Kunst im Herzen trägt — in allem lebt hinter den Worten und Begriffen der Sprache der unfaßbare Gefühlsklang des schöpferischen Musikers. Aus seinen Charakteristiken der Zeitgenossen, Mendelssohns vor allem, dann Liszts, Paganinis, Stephen Hellers, Sterndale Bennetts, des Geigers Ernst, Chopins, Thalbergs spricht eine Art der Persönlichkeiterfassung, die jede Erscheinung im zartesten Geheimnis ihres Innenlebens zu ergründen scheint und das Künstlerische stets aus dem Menschlichen erblühen läßt. Darum mußte Schumann da irre oder bedenklich werden, wo er beides nicht in Einklang zu bringen vermochte, bei Liszt, bei Wagner, vor allem bei Meyerbeer, dessen Musik ihm, dem bis zum Fanatismus ethisch gerichteten Künstler, heftigen Widerwillen, unerträglichen Abscheu erregte. Darum mußte ihm die Welt des Theaters überhaupt verschlossen bleiben. Nur die ältere, primär musikalisch

empfundene Oper fand von der Musik her seine Teilnahme. Die neuere Wendung der Musik zur Wiedergabe des szenischen Ausdruckes blieb ihm fremd. Wie er deshalb in seiner Beurteilung der aufblühenden neuromantischen Oper das Wesenhafte des musikalisch szenischen Stiles übersah oder ihn als Verirrung zur Unwahrhaftigkeit ablehnte, so mußte auch sein eigenes Schaffen auf diesem Gebiet, weil es szenisch unlebendig blieb, zur Erfolglosigkeit verurteilt sein.

Man soll die negativen Urteile Schumanns, seine zuweilen fast verletzend scharfen und schroffen Ausbrüche nicht übersehen. Sie gehören zu seinem Charakterbilde, sowohl inhaltlich als künstlerisches Bekenntnis, wie menschlich als Beitrag zur Psychologie seines Wesens: es ist die Härte der weichen Natur, die sich da, wo sie gegen den Feind ausfällt, zur vernichtenden Unduldsamkeit steigert. Das eigentlich Wertgebende ruht aber auch bei Schumann, wie bei aller Kritik, in den positiven Ergebnissen, sie liegen in der intuitiven Erkenntnis neuer Erscheinungen. Es ist ein bedeutsamer Zug, daß am Beginn und am Abschluß der öffentlichen Schriftstellertätigkeit Schumanns ein Hinweis auf Kommende steht: am Beginn der Aufsatz über Chopins Don-Juan-Variationen — als Protest gegen eine unwürdige Behandlung dieses Werkes durch die zünftige Kritik. Am Schluß jene wundersame Brahms-Prophezeiung, geschrieben aus einer Hellsichtigkeit, die wie Vorahnung des eigenen baldigen Endes, wie ein letztes, hochflammendes Aufleuchten des schon langsam verglimmenden Geistes anmutet. Zwischen diesen beiden Polen liegen noch manche andere Hinweise auf unbekannte Zeitgenossen. Wie Schumann selbst mehr eine Natur des Werdens als des Reifens war, so hat das Werdende um ihn stets am stärksten auf ihn gewirkt, ihm die reichsten Töne entlockt. In manchem hat er geirrt, wie in der zu hochgespannten Erwartung gegenüber Stephen Heller und dem Engländer Bennett, in anderen Fällen, wie bei Berlioz, übersah er anfangs das ihm Konträre und war dann von der späteren Entwicklung enttäuscht. Die Erscheinungen der unmittelbaren Vorzeit, die wohl schon entdeckt, aber noch nicht zur Genüge erkannt waren, weckten den berauschenden Enthusiasmus seiner Natur: das „Monument für Beethoven" ist ein ergreifendes Zeugnis für Schumanns Fähigkeit bedingungsloser Hingabe an das Große, wie andererseits seine zahlreichen Aeußerungen über Mendelssohn das schönste Dokument menschlicher Neidlosigkeit sind gegenüber dem Zeitgenossen, der seiner eigenen Geltung als Schaffender am meisten im Wege stand.

In einem Falle aber noch hat Schumann außer für Chopin und Brahms

als bahnbrechender Entdecker gewirkt: Schubert gegenüber. Gewiß war ein Teil von Schuberts Werken schon vor Schumanns Auftreten erkannt und gewürdigt. Aber keiner der damals Lebenden hat die Unerschöpflichkeit dieses Genius ähnlich tief empfinden und der Mitwelt zum Bewußtsein bringen können, wie Schumann, weil bei keinem ähnlich bedeutsame geheimnisvolle Wesensbindungen, naturgegebene Beziehungen der Geister vorhanden waren. Auch Schumann konnte Schubert nur ahnend erfassen, zunächst weil ihm lediglich ein Teil des Schubertschen Werkes bekannt war, dann, weil die Gesamterscheinung Schuberts weit über die Maße der Schumannschen Natur hinausging. Es liegt eine gewisse Symbolik darin, daß Schumann wohl als erster Schuberts große C-Dur-Sinfonie im Nachlaß fand, daß ihm indessen die H-Moll-Sinfonie noch verborgen bleiben mußte. Aber in den ihm bekannt werdenden Werken der Kammermusik, den Liedern und Klavierstücken fand Schumann innere Muster dessen, was ihm geisterhaft vorschwebte, fand er die Fülle, die Sorglosigkeit, die improvisatorische Hingebung, den poetischen Reichtum. Er fand das zutiefst Menschliche als Kern des künstlerischen Erlebens, das ihn nicht, wie bei Bach und Beethoven, durch unerreichbare göttliche Höhe erschreckte und nur zur Anbetung zwang, sondern das bei allem genialischen Schwunge doch in Blicknähe, im Bereich des Erdhaften blieb. „Daß die Außenwelt, wie sie heut strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Musik mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie."

So schreibt Schumann über Schuberts C-Dur-Sinfonie, die ihm erscheint wie ein „dicker Roman von Jean Paul in vier Bänden" und die er von Wien aus an Mendelssohn zur Erstaufführung sandte. In diesen Worten liegt mehr als ein Hinweis auf das einzelne Werk, mehr auch als eine lobpreisende Charakteristik Schuberts. Es liegt darin Schumanns eigenes Bekenntnis zu dem, was ihm als Musik innerlich — trotz Bewunderung vieles Andersgearteten — am nächsten stand, was ihm selbst im eigenen Schaffen wünschbar und erreichbar dünkte: eben dieses „mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen." Jene Region aber, „wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können" und in die Schu-

bert nun auf Traumschwingen emporführte, war die Region des Phantastischen, des Unnennbaren, Visionären, die Region der Geister, wie sie Schumann selbst stets als die ihm gemäße Region der Kunst vorgeschwebt hatte.

V.

Ueberblickt man Schumanns Schaffen als Gesamtheit, so zeigt sich ein merkwürdiger, in der Seltsamkeit der Linienführung, ihrer unmittelbaren Verknüpfung mit dem Lebensgang fast schicksalmäßig berührender Aufbau. Die kompositorische Tätigkeit beginnt, soweit veröffentlichte Werke in Betracht kommen, mit dem Jahre 1830, also mit dem Heidelberger Aufenthalt, wo Schumann sich autodidaktisch zum Musiker bildete. In der Zeit von 1830—1840, vom zwanzigsten bis zum dreißigsten Lebensjahr, entsteht eine stattliche Reihe von Werken — sie umfaßt über 20 Opuszahlen — meist breiten Umfanges. Alle sind nur für Klavier allein geschrieben, kein Lied, kein Orchesterstück (eine verschollene Jugendsinfonie zählt nicht mit), kein Kammermusik- oder Chorwerk befindet sich darunter. Man sieht: Schumann steht im Banne einer klar erfaßten, fest erkannten Aufgabe. Das Klavier gibt ihm alles, dessen er bedarf, er braucht nicht zu suchen, die Phantasie hat das ihr gemäße klangliche Ausdrucksmittel gefunden und behandelt es in unerschöpflichem Reichtum der Verwandlungskunst. Plötzlich, im Jahre 1840, reißt diese Linie jäh ab. Es ist das Jahr der Vereinigung mit Clara. Unvermittelt öffnet sich ein neues Schaffensgebiet: das Lied. Es erfolgt ein Durchbruch von fast beängstigender Fülle. Der Liederkreis von Heine, die Myrten, Gesänge nach Gedichten von Kerner, Geibel, Andersen, Reinick, Chamisso, darunter „Frauenliebe und -leben", die „Dichterliebe", Eichendorffs „Liederkreis", Rückerts „Liebesfrühling" — dies alles und noch anderes, ähnliches entsteht innerhalb eines Jahres. Die Liederlinie läuft von da ab weiter, aber als Nebenstrom. Die Hauptwerke der Gattung bleiben die im ersten Ansturm geschaffenen, Schumanns Schaffensimpuls richtet sich in der nächsten Zeit wieder auf andere Ziele. Es entstehen Kammermusikschöpfungen: ein Quintett und ein Quartett für Klavier und Streicher, drei Streichquartette, als Hauptstücke aber im Jahre 1841 zwei Sinfonien: die als „Frühlingssinfonie" bekannte in B-Dur, die in späterer Umarbeitung als Nr. 4 bezeichnete in D-Moll und die ursprünglich Sinfonietta genannte dreisätzige „Ouvertüre, Scherzo und Finale". Alles dieses nun, Musik für Gesang, für die Kammer und für

Orchester, schließt sich gegen das Ende der Leipziger Jahre zu einem großen Werk für Soli, Chor und Orchester zusammen: dem als Op. 50 bezeichneten weltlichen Oratorium „Das Paradies und die Peri". Es war das Stück, auf dessen Erfolg sich Schumanns allgemeine Anerkennung gründete. Alle Quellen seiner Künstlernatur waren nun geöffnet und flossen zu breitem Strom ineinander. Als Mensch wie als Schaffender stand der 34jährige im Zenith seines Lebens. Er hatte die Liebe gewonnen und den Ruhm, der Jugendsturm hatte ihn zur Höhe geführt.

Nun war der Umkreis gefunden und abgegrenzt, es begann der Ausbau, aber nicht mehr mit gleichen frischen Kräften. Solange es zu entdecken galt, neues zu gewinnen, war Schumann innerlich beflügelt, das Unbekannte spornte seine Phantasie, und in diesem starken Anschwung der Begeisterung offenbarte sich sein Genius. In dem Augenblick, wo es der Festigung des Gewonnenen galt, ließ die Spannkraft nach. Ein seiner Natur ursprünglich wesensfremdes formalistisches Element, für dessen tieferdringende Nutzung ihm die Schärfe der gedanklichen Konzentration und der logischen Kraft fehlte, gewann die Oberhand. Wenn man das den Leipziger Jahren folgende Schaffen überblickt, zeigt sich bereits in der äußeren Folge der Werke ein peinlicher Gegensatz zu der vorangegangenen Zeit. Bis dahin offenbart sich eine durch ihre Schritt für Schritt vordringende Beharrlichkeit staunenerregende Stetigkeit des Werdens. Klavier, Lied, Kammer-, Sinfonie- und Chormusik werden in unaufhaltsamem, fast eroberndem Zug Stufe für Stufe dem schöpferischen Willen zu eigen gewonnen. Im Augenblick des entscheidenden Sieges erlahmt die Kraft, es beginnt unsicheres Tasten und Suchen. Es entsteht eine neue Sinfonie in C-Dur, zeitlich die dritte. Sie ist in größerem Ausmaß angelegt als die früheren, Erinnerungen an die klassischen Meister werden wach, man erkennt den Willen zur Zusammenfassung und Steigerung. Aber man empfindet gleichzeitig das Eindringen eines konventionellen, halb akademischen, halb Mendelssohnscher Glätte zuneigenden Zuges, die reinsten Momente sind jene Episoden, in denen sich Schumann der naiven Ursprünglichkeit der eigenen Natur überläßt. Die Komposition mehrerer Abschnitte aus Goethes „Faust", 1844 begonnen, nach mehrfachen Unterbrechungen 1853 abgeschlossen, erhält schon durch die dichterische Vorlage einen fragmentarischen Charakter, einen gewollten Drang ins Große und ist trotz vieler schöner Einzelzüge nicht annähernd der stilistischen und formellen Geschlossenheit der „Peri" vergleichbar. Als Hauptarbeit der Dresdener Zeit beschäftigte Schumann neben der C-Dur-Sinfonie und

dem „Faust" ein Opernplan. Schon in den Jünglingsjahren hatte er, vielleicht aus eigenem Erlebnis, an eine Oper „Hamlet" gedacht. Während der Leipziger Jahre waren die Theaterpläne zum Teil wohl durch andere Arbeiten, zum Teil durch Mangel an Anregung zurückgetreten. In Dresden aber, wo Schumann der Zeitschriftenpflichten ledig, ohne Beeinflussung durch Ereignisse des Konzertlebens in weit höherem Maße als in Leipzig sich selbst überlassen war, mochte die Oper als Hauptquelle künstlerischer Anregungen in ihm die alten Theaterpläne wecken. Doch auf diesem Gebiet war es nicht wie in früheren Fällen möglich, durch eigenen festen Zugriff Weg und Ziel zu bestimmen. Er bedurfte des geeigneten Stoffes und des Textdichters, beide zu finden, war um so schwieriger, als Schumanns schlicht bürgerliche, jeder Pose abgewandte, nur in das eigene Innere lauschende Natur der Bühne von Grund aus fremd, ja entgegengesetzt war. Als er endlich nach langem Suchen in Hebbels „Genoveva" die passende Vorlage, in Robert Reinick den geeigneten Bearbeiter gefunden zu haben glaubte und sich nun in neu auflebendem Eifer an die Komposition begab, da entstand ein Werk, das nicht nur wie Webers „Euryanthe" als dramatische Gestaltung auf der Bühne versagte. Diese Musik mußte bei allem Reichtum der Erfindung in der grellen Rampenbeleuchtung blaß und matt erscheinen, wie eine einfache Naturblume inmitten künstlich hochgefärbter Attrappen. Schumann selbst glaubte zwar an den dereinstigen Erfolg auch der Oper, er sah in dem augenblicklichen Fehlschlag nur das Kennzeichen der herrschenden Geschmackverderbnis. Zunächst aber mußte das negative Ergebnis dazu führen, den ohnehin schon abseits Stehenden noch mehr der Oeffentlichkeit zu entfremden, ihn noch stärker der Grübelei zuzuführen, ihn das Fehlen einer großen, stählenden, völlig erfüllenden Aufgabe um so schmerzhafter empfinden zu lassen.

Schumann beschäftigte sich in dieser Zeit der nachlassenden Phantasiekraft viel mit Formstudien. Es ist, als ob er in dem Gesetz der strengen Form einen Ersatz zu finden vermeint hätte für den abgeschwächten dichterischen Impuls. Namentlich die Fuge interessierte ihn lebhaft, und so entstanden sechs Orgelfugen über das Thema B-A-C-H, vier Fugen, späterhin sieben Fughetten für Klavier. Selbständige Klavierkompositionen in der Art der Frühwerke hat er in späteren Jahren nur in verschwindend geringer Zahl geschaffen, die meisten von ihnen wirken wie ein abgedämpfter Nachhall der Jugendschöpfungen, so das „Album für die Jugend", die „Waldszenen". Dagegen liebte er klangliche Experimente durch

Benutzung solistisch selten verwendeter Instrumente und überraschende Zusammenstellungen. Das Pedalklavier, eine Art Mittelinstrument zwischen Klavier und Orgel, erregte seine besondere Aufmerksamkeit. Stücke für Klavier und Horn, Klavier und Klarinette, vier Hörner und Orchester, Viola und Klavier, Romanzen für Oboe wurden geschrieben. Man erkennt aus allem den unruhig suchenden Geist, der die nahende Ermüdung spürt, ihrer durch verdoppelte Anstrengung Herr zu werden sich bemüht und den nachlassenden Impuls durch formelle oder klangliche Experimente ersetzen zu können meint. In dieser Reihe gehören außer den Frauenchören auch Schumanns melodramatische Versuche für Sprechstimme mit Klavier, aus denen das Hauptwerk der Schumannschen Spätzeit, die 1848 abgeschlossene Komposition von Byrons „Manfred" für Soli, Chor, Orchester und Sprechstimme erwuchs. An diesem, ihm innerlich nah verwandten dichterischen Vorwurf war es Schumann noch einmal vergönnt, seine schöpferische Kraft zusammenzufassen, gleichsam das düstere Seitenstück zu der sanften Elegie der „Peri" zu schaffen, das Unbefriedigte, die schicksalsschwere Rastlosigkeit der eigenen Natur künstlerisch zu formen. Die Unentrinnbarkeit des Verhängnisses gab den dichterischen Impuls, Magie und Geisterwesen, vom Menschen Schumann stets als reale Faktoren des Daseins genommen, empfingen durch seine Töne musikalische Bildhaftigkeit, das Gemüt steigerte den Zauber des Uebersinnlichen bis zur Selbsterschütterung und Selbstvernichtung und die Phantasie spielte noch einmal hinüber in jene Region „wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können". Aber es ist ein tieftrauriger Klang, den dieses dunkle Phantasiespiel anschwingen läßt. Schumann hat kein Stück geschrieben, das die Qual und Zerrissenheit seiner späten Jahre, die leidenschaftliche, dumpfe Angst vor dem Ende, die ergreifende Klage gegen den Dämon seines Schicksals so hoffnungslos, so in tiefste Düsterheit verhallend erklingen läßt, wie seine Es-Moll-Ouvertüre zu „Manfred".

Bei solchem Umblick über die äußere Folge und Struktur fällt auf die intuitive Sicherheit des Erfassens in den Jahren des Aufstieges bis 1844, also bis zur Vollendung der „Peri", das unruhige Suchen und Tasten, das formelle und klangliche Experimentieren in den folgenden neun Jahren, den letzten, die Schumann als Schaffenden beschieden waren. Es fällt auf die eruptive Gewalt, mit der alle Werke bis zum 34. Jahre hervordrängen, niemals vereinzelt, stets gattungsweise, während späterhin Stücke verschiedenster Art, für Chor, für Instrumente, für eine oder mehrere Solostimmen ungeregelt, vereinzelt, aufeinanderfolgen, zum Teil, wie

namentlich die kleineren Chorwerke und die Orchesterkompositionen der Düsseldorfer Zeit, hauptsächlich durch äußere Veranlassung oder doch für einen bestimmten Zweck geschaffen. Noch ein charakteristischer Gegensatz ist zu bemerken: Fast alle Werke des ersten Lebensabschnittes zeigen die poetische Eingebung unverkennbar im Titel. Da sind Papillons, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Noveletten, Karneval, Kinderszenen, Phantasiestücke, Nachtstücke, Faschingsschwank, Blumenstücke, Arabeske — durchweg Ueberschriften wie bei Jean Paul oder E. Th. A. Hoffmann. Wo sie fehlen, wie in den Sinfonischen Etüden, den Paganini-Studien, den Sonaten, da fehlen sie in Wahrheit nur zufällig, aus ähnlichem Grunde, aus dem Schumann bei seiner Es-Dur-Sinfonie eine Ueberschrift strich: man solle sich von den Leuten nicht ins Herz sehen lassen. Auch die erste Sinfonie, ursprünglich „Frühlings"-Sinfonie benannt und mit Satzbeischriften versehen, verlor später die poetischen Begleitworte. Scheu vor allzu leichter Preisgabe intimer Gedanken, geistige Schamhaftigkeit mag wohl dabei mitgesprochen haben, wenn Schumann im späteren Alter poetische Bezeichnungen auffallend mied. Erleichtert aber wurde ihm solche Zurückhaltung durch die Erkenntnis, daß das poetische Element in vielen Fällen nicht mehr in gleichem Maße organischer Bestandteil seiner Musik war wie einst. Die Ueberschriften werden neutralisiert zu Form- oder Tempobezeichnungen: Märsche, Klavierstücke, Andante und Variationen, Fugen. Auch hier gibt es wieder Ausnahmen, im ganzen aber herrscht unverkennbares Streben nach künstlerischer Objektivierung, herrscht der Wunsch, das formale Element der Musik dem poetischen gegenüber deutlicher hervortreten zu lassen.

Unvermeidlich mußten sich diese Gegensätze auch in der Musik selbst spiegeln. Für eine Natur von der Art Schumanns lag im Formalen oder Klanglichen an sich keine befruchtende Kraft. Er besaß weder die spielende Glätte Mendelssohns, dessen Wirkung auf die Zeitgenossen sich hauptsächlich aus der mühelosen Ueberwindung des Formalistischen ergab, noch besaß er die Herbigkeit eines Brahms, dem die Strenge der Form notwendig war, um die tiefe Glut der Empfindung zu verbergen. Schumann war die leicht lodernde Flamme, nicht oberflächlich, nicht tief, sondern schlechthin innig, jedem warmen Gemütsverstehen offen. Der bewußte poetische Reiz seiner Musik war notwendig, um all ihr Schwärmerisches, Liebenswürdiges, Phantastisches lebendig zu machen. Nur wenn der Kuß des Dichters in ihm die Musik geweckt hatte, klang sie frei aus dem Echo des Herzens, vermochte sie ihn selbst als Schaffenden ganz zu befriedigen und zu beglücken. Aus dieser inneren Beglückung aber, nicht so sehr aus der Art der Entgegennahme

durch die Welt, ergibt sich bei jedem Schaffenden die Kraft des Widerstandes, der Selbstbehauptung. Weil Schumann trotz scheinbaren Vertrauens, trotz mancher späterer Erfolge, trotz der Umhegung durch reichste, opferfreudige Liebe diese letzte, ihn selbst überzeugende Beglückung durch den Weitergang seines Schaffens fehlte, ließ auch die Kraft des Widerstandes in ihm nach, wirkte das Verhalten der Welt tiefer auf ihn ein, als es angesichts der gegebenen persönlichen Bedingungen nötig gewesen wäre. Durch Schumanns gesamtes Schaffen geht eine eigentümliche, ständig zunehmende Verdunkelung. Es gibt kaum eine schönere Vereinigung von Uebermut und zartsiniger Schwärmerei, als der junge Schumann sie namentlich in den Klavierwerken offenbart. Auch Leidenschaftliches, gelegentlich Düsteres klingt an, aber es bleibt eine besondere Färbung innerhalb des hellen Grundtons und wächst niemals zu selbständiger Geltung. Die unausgetragenen, nach außen verschwiegenen Kämpfe um die Künstlerlaufbahn haben einmal Hamlet-Stimmungen in ihm geweckt, doch sie kommen nicht zum Austrag und als der Weg zum Musikertum frei ist, jauchzt alles in ihm vom Glück der bevorstehenden Erfüllung. Solche Erfüllung ist auch trotz aller Hemmungen dem Kampf um Clara gewiß, und aus diesem unanfechtbaren Bewußtsein des dereinstigen Sieges entspringt das Leuchtende, unwiderstehlich Strahlende, der innere Lebensenthusiasmus der Klavierwerke, die zart ruhende, in sicherem Glücksgefühl eingebettete Lyrik der Lieder, der frohe Kampfmut und leichte, fast tänzerische Schritt der ersten Sinfonien. Die „Peri" ist wie ein sanftes Ermatten im Vollgefühl des Errungenen, ein fast schwelgerisch süßer Gesang von der Schönheit freudigen Sterbens, eine sanfte Harmonie mit der Welt in der Elegie der Abendstimmung. Von da ab nehmen die Schatten zu, die Lichter des inneren Wesens verdunkeln sich. Schon die C-Dur-Sinfonie ist ein Kampfstück mit etwas aufgekrampfter Fanfarenkraft und gewaltsam betontem Final-Jubel nach der ergreifenden Klage des C-Moll-Adagios, aus den Vokal- und Instrumentalstücken verschwindet die Leichtigkeit, der schalkhafte Frohsinn. Ernste, gehaltene, feierliche Stimmungen treten auf, es bildet sich eine tragisch umwitterte Atmosphäre. „Faust" und „Genoveva" greifen stark in die Regionen der Leiden und Schmerzen, die Gesangswerke bevorzugen dunkle Gedanken des Abschiedes, des Vergehens, des Todes. Das Unheimliche in der Balladendichtung regt die Phantasie an, und in „Manfred" umdüstert sich die einst so helle Welt zum Ort der Schrecken und der Einsamkeit unverstandener, verdammter Seelen. Schumann hat dann wohl wieder einiges scheinbar Fröhliche geschrieben, wie die Festouvertüre über das Rheinwein-

lied, aber es ist darin keine Fröhlichkeit des Herzens, nur des Mundes. Dagegen hat er in dieser Zeit sehr zur Beschäftigung mit geistlicher Musik geneigt, eine Messe, ein Requiem zählen zu den nachgelassenen Werken aus dem Jahre 1852 und die Ballade vom „Glück von Edenhall":

„Die hohe Säule muß zu Fall,
Glas ist der Erde Stolz und Glück"

gehört zu den letzten Schöpfungen aus dem Vorjahre des Verhängnisses 1853.

VI.

Schumanns Kunst und Leben sind eine unlösbare Einheit, beide als Ausdruck eines Menschentumes, das in tief sittlicher Auffassung der Daseinsaufgaben wurzelte und dieses innerlich bedingte Sittengesetz genau entsprechend dem Stande der Lebenskräfte in der Kunst schöpferisch aussprach. So kommt es, daß Schumann, der in der Jugend als genialer Stürmer, als Kämpfer gegen die Philister auftritt, in späteren Jahren die Stellung ändert und selbst gewisse philiströse Züge anzunehmen scheint. Es ist kein Gesinnungswechsel, der sich unter irgendwelchen äußeren Einwirkungen vollzieht, es ist vielmehr die durchgehende Auffassung der Kunst als einer Dienerin sittlicher Erkenntnis, die Ableitung der Kunst aus einem ethischen Fundamentalbegriff, der in der Jugend in poetischer Verklärung, in späteren Jahren als Gesetz der Form erfaßt wurde. Das schlechthin E t h i s ch e, das Menschliche steht für Schumann stets als Grundforderung der Kunst voran, es bestimmt für ihn als Schriftsteller die kritische Wertung, es bestimmt für ihn als Schaffenden die Richtlinie der Entwicklung. Darin lag der persönliche Reiz, aber auch die Gefahr seiner Kunst: in der liebevollen Erfassung und Durchdringung auch des scheinbar Kleinsten, Alltäglichen mit dem Geiste künstlerischer Lebensanschauung — im Wichtignehmen, in der Ueberbetonung des Persönlichen, im Erlahmen der Schwungkraft, die nicht immer wieder auf hohe, außerpersönliche Ziele gelenkt wurde. Es ergab sich daraus die unmittelbare A b h ä n g i g k e i t der Kunst vom Leben, das Unvermögen, dieses künstlerisch zu überspannen und zu bezwingen. Auch bei Wagner erwuchs die Kunst aus bewußter Subjektivität des Erlebens, aber dieses blieb Folie. Die Kunst, nicht gefesselt an die Gesetze einer persönlich begrifflichen Ethik, hob sich über das Leben und gab von ihrer Höhe aus rückstrahlend dem Leben rechtfertigende Verklärung. Vergleicht man Wagner und Schumann in menschlicher Beziehung — soweit ein solcher Vergleich bei der Verschiedenheit der Charaktere und Temperamente überhaupt denkbar ist — so kann kein Zweifel sein, wem der Preis

gebührt. Vergleicht man beide als Künstler, so ändert sich das Ergebnis. Wagner stellt sein Leben unter das Gesetz der Kunst, und dieses zwang ihn zu Handlungen, die, im gemeinen Sinne vielfach als abstoßend empfunden, ihre höhere Berechtigung aus dem durch sie erst ermöglichten Schaffensergebnis empfingen. Schumann stellte seine Kunst unter das Gesetz des Lebens. Er hielt sich rein, es gibt wenige Künstler, deren Dasein so makellos und klar, jeder Anzweifelung unzugänglich verläuft. Aber er geriet dadurch in sittliche Abhängigkeiten, die auf die Bewegungsfreudigkeit und die unternehmende Kraft des Geistes hemmend wirken mußten und sie schließlich von innen her unterbanden. Man kann sagen: Wagner besiegte das Leben, weil er wagte, ihm aus persönlicher Kraft zu trotzen. Schumann zerbrach am Leben, weil er den reinen Einklang mit ihm suchte und den Zwiespalt mit der Kunst nicht zu überwinden vermochte.

Das innere Geschehen geht parallel dem äußeren, Psyche und Physis sind nicht zu trennen. Falsch wäre es nur, die Erklärungen lediglich aus der physischen Organisation abzuleiten, zu übersehen, wie unmittelbar diese wiederum durch die zartere Blüte des Seelischen beeinflußt wird. Schumann war von Jugend an keine gesunde Natur. Wie seine Kunst in der Gemütserregung wurzelte, so war auch seine körperliche Konstitution durch gemüthaftes Geschehen leicht beeinflußbar. Seine einzige, vor ihm geborene Schwester war im Alter von 19 Jahren einer Gemütskrankheit zum Opfer gefallen, er selbst geriet bereits als 23jähriger durch die schmerzhafte Erregung über den Tod einer geliebten Schwägerin und eines Bruders in schwere Umdüsterung. „Was aber diese ganze dunkle Seite meines Lebens anlangt, so möchte ich Dir ein tiefes Geheimnis eines schweren psychischen Leidens, das mich früher befallen hatte, einmal offenbaren; es gehört aber viel Zeit dazu und umschließt die Jahre vom Sommer 1833 an. Du sollst es aber noch erfahren einmal und hast dann den Schlüssel zu allen meinen Handlungen, meinem ganzen sonderbaren Wesen." So schreibt er 1837 an die Braut. Auch während der folgenden Jahre war er sich des verfolgenden Dämons ahnend bewußt, seine heftige Reizbarkeit, seine Furcht vor seelischen Erschütterungen beruhen zum großen Teil auf der Angst vor irgendwelchen störenden Folgen. Die glücklichen Leipziger Ehejahre verdrängten die Schatten auf längere Zeit, obschon die fast übernatürliche Produktivität der Jahre 1840—1844 beinah wie die umgekehrte, aber gleichfalls anormale Folge der Gemütserregung nach der freudigen Seite aufgefaßt werden könnte. Einem medizinisch erfahrenen Betrachter würde es zweifellos leicht werden, aus genauer Beobachtung und Zusammenstellung

aller Symptome zu beweisen, daß Schumann eine von Grund aus pathologische Natur war, deren ganzes Leben bis zur Katastrophe einen graduell fortschreitenden Erkrankungsprozeß darstellt. Was wäre damit gewonnen? Mehr oder minder pathologisch ist jede mit einer Sonderbegabung geistiger Art ausgestattete Erscheinung, in der Begabung liegt auch der Krankheitskeim. Das Tragische an Schumann war, daß er eben durch konsequente Entfaltung dieser Begabung, die immer an das Zarteste des persönlichen Innenlebens rührte und den dadurch ständig reizbareren Menschen immer schutzloser gegen das von außen Andringende machte, getrieben wurde, den Zerstörungskeim dauernd zu pflegen, ihn wachsen zu lassen, daß es gewissermaßen das sittliche Gebot seiner Natur war, sich geistig zu zerrütten.

Aus dieser durch die besondere Art seines Schaffenszwanges bedingten Steigerung der Reizbarkeit, dem ständigen Wechsel schwerer Depressionen und leichten Uebermutes erklärt sich auch seine Empfindlichkeit gegen Kränkungen durch die Umwelt. Bezeichnend ist, daß er sie am leichtesten ertrug auf dem Gebiet, das für ihn das Wichtigste war: der Anerkennung seines Schaffens. Hier war er seiner Sache sicher, fühlte er sich zweifelsfrei als der Ueberlegene. So konnte ein unzureichender Erfolg wohl schmerzen, aber nicht niederdrücken. Dagegen bedeutete es für ihn die erste schwere Enttäuschung seines Künstlerlebens, daß man bei Mendelssohns Fortgang von Leipzig 1843 nicht ihm die Nachfolgerschaft antrug. Zweifellos lag in dieser Uebergehung Schumanns zugunsten Ferdinand Hillers und dann des Dänen Niels Gade eine in persönlicher Beziehung kränkende Nichtachtung, als Künstlererscheinung im ganzen hätte Schumann am ehesten Mendelssohn ersetzen können. Ob auch als Dirigent und praktischer Musiker, mochte den Zeitgenossen zum mindesten zweifelhaft sein. Vermutlich wußten sie aus Erfahrungen oder aus der lebendigen Kenntnis der Persönlichkeit, daß es Schumann nicht gegeben war, seine phantasievolle Anschauung unmittelbar auf die Ausübenden zu übertragen, daß gerade sein auf Innenschau gerichtetes Künstlertum ihn in Angelegenheiten der praktischen Ausübung manchem geringeren, aber äußerlich gewandteren Talent gegenüber unterlegen erscheinen ließ. Schumann war Phantasiemensch auch als Ausübender. Er hörte mehr das Gedachte, Gewollte, als das wirklich Klingende — nicht weil sein Gehör schlecht, sondern weil der Phantasieeindruck stärker war als der reale. Daß dem weichen, empfindsamen Manne zudem auch die persönliche Kommandogewalt fehlte, konnte Kennern seines Wesens ebenfalls nicht verborgen bleiben. Man braucht daher seine Uebergehung

bei der Wahl keineswegs als beabsichtigte Zurücksetzung oder Nichtachtung aufzufassen, sondern kann sie recht wohl aus einer zwar wenig zartfühlenden, aber nüchtern richtigen Einschätzung seiner praktischen Befähigung ansehen.

Es ist bezeichnend, daß Schumann, der innerlich bescheidene Künstler, in diesem Punkt der Selbstbeobachtung versagte. Nicht nur Schumann, sondern auch Clara, die, obwohl selbst scharf urteilende ausübende Künstlerin, Robert in allem was er tat nur mit den Augen der Liebe sah. Der Entschluß, Leipzig verlassen, die Zeitschrift aufzugeben, damit Robert sich nur noch dem Schaffen widmen könne, war die Folge. Man zog nach Dresden, halb aus Unwillen, halb aus Verlegenheit. Dresden als Musikstadt bot noch weniger Anregungen als das durch Mendelssohns Weggang künstlerisch verarmte, aber gesellig belebte Leipzig. Die äußere Stagnation steigerte Schumanns Depressionserscheinungen, ein von ihm geleiteter Chor brachte nur geringe Abwechslung, gemeinsame Kunstreisen mit Clara belebten wohl, wurden aber gleichzeitig als Schaffensstörung empfunden. Immer wieder tauchte der Wunsch nach einer leitenden Dirigentenstellung als äußerem Gegengewicht der schöpferischen Arbeit auf. Der Wunsch war instinktmäßig richtig, da Schumann die Gefahr allzu einseitigen Sichversspinnens unbewußt fühlen mochte, ohne zu erkennen, daß er einem in Wirklichkeit für ihn nicht erreichbaren Ziele zustrebte. Sogar an die Uebernahme des durch Wagners Flucht frei gewordenen Theaterkapellmeisterpostens wurde ernstlich gedacht. Irgendwelche Zweifel über die technische Eignung Schumanns hegten weder er noch Clara. Beide fühlten nur, daß ihr Leben in Dresden des Mittelpunktes einer äußeren Tätigkeit entbehrte.

Da kam aus Düsseldorf die Anfrage, ob Schumann dort für den nach Köln berufenen Hiller die Stellung des städtischen Musikdirektors übernehmen wolle. Nach mancherlei Bedenken — beide Schumanns waren Sachsen und die späte Umpflanzung in die nach Menschenart und Kunstauffassung so grundandere Rheingegend entsprach nicht ihren innersten Wünschen — entschloß man sich dem Ruf zu folgen. Mit Jubel wurde Schumann empfangen. Er war der berühmte Komponist, der allgemein hochgeschätzte Musiker, von dem man als selbstverständlich annahm, daß er auch den Forderungen der ausübenden Kunst mit leichter Hand Herr werden würde. Aber es zeigte sich bald, daß die Leipziger mit ihrer einstigen Uebergehung Schumanns recht gehabt hatten. Schumann, der praktischen Führung und Disziplinierung des Massenapparates von jeher ungewohnt, durch die Dresdener Jahre mehr noch als vordem in sich gekehrt, schweigsam, nur nach innen lauschend,

allem Realen gegenüber von hochgesteigerter Reizbarkeit, dafür mit besonderer Vorliebe spiritistischen Experimenten zugetan, vermochte weder sich persönliche Autorität zu gewinnen, noch die auf ihn als Mittelpunkt gesellig frohen Musiktreibens gesetzten Erwartungen zu erfüllen. Es gab Verstimmungen, peinliche Konflikte, in denen er sich verkannt, gewaltsam herabgesetzt fühlte. Man bat ihn schließlich, sich auf die Leitung seiner eigenen Werke zu beschränken und andere Kompositionen einem Stellvertreter zu überlassen. Er protestierte, kündigte, die äußeren Spannungen und Zusammenstöße erschütterten den durch fortgesetzte Umdüsterungen geschwächten seelischen Organismus. Der freundschaftliche Verkehr mit Joachim, die durch ihn vermittelte Bekanntschaft mit Brahms brachte noch ein letztes Aufflammen. In dem jungen Hamburger Musiker glaubte er, der Erlöschende, die K r a f t zu erkennen, deren Mangel an sich selbst er wohl spürte, ohne ihn sich einzugestehen. Aber die Freude des Entdeckens wie einst in jungen Tagen hielt nicht lange vor, der Verfall, durch die äußeren Ereignisse beschleunigt, schritt unaufhaltsam weiter. Es stellten sich schwere Gehörsaffektionen ein, untermischt mit religiösen Wahnvorstellungen: jedes Geräusch wird zu Musik, er glaubt die Engel musizieren zu hören, bald aber sind es Dämonenstimmen, die ihn zur Hölle rufen. Vorübergehend kommen lichte Momente, er bittet Clara, nachts von ihm zu gehen, da er ihr ein Leid antun könne, er verlangt in die Irrenanstalt gebracht zu werden und rüstet alles zur Abfahrt. Dann wieder komponiert er, Variationen über ein Thema, das ihm die Engel vorgesungen. Plötzlich verläßt er unbemerkt, halb angekleidet das Haus, niemand weiß, wohin er gegangen ist. Eine Stunde später wird er von Freunden zurückgebracht. Er hat seinen Trauring von der Brücke in den Rhein geworfen und ist ihm dann nachgesprungen. Ein sagenhafter Aberglaube hatte ihn getrieben. Auch Clara sollte ihren Ring in den Strom werfen, beide Ringe würden sich dann vereinigen und die Menschen Ruhe finden.

*

Schumann hat von jenem Tage, dem 27. Februar 1854 an noch mehr als zwei Jahre gelebt, bis zum 29. Juli 1856 — in der Heilanstalt Endenich bei Bonn. Er hat in dieser Zeit Briefe und Noten geschrieben, Freunde, späterhin auch Clara bei sich gesehen. Aber es war immer nur ein fernes Aufglühen des Bewußtseins, erhellt hat sich sein Geist nicht mehr. Er war nun ganz eingegangen in das dunkle Reich des Unbewußten, in jene Region, in der „vorher gewesen zu sein wir nirgends uns erinnern

können". Es war die Aufgabe seines Lebens, den Weg zu dieser Region zu suchen und er hat ihn beschrieben in all den auf zarteste Empfänglichkeit der Seelen, auf liebevollste Feinhörigkeit der Gemüter gestimmten Worten und Klängen, die ihm auf diesem Wege zuflogen. Es war der Weg eines Sehers, der in das hineinführte, was die anderen Menschen geistige Umnachtung nennen. Den Seher stellt die tiefsinnige Sage des Altertumes als blind dar, er spricht aus der Nacht, die ihn umgibt und erkennt das, was die sehenden Menschen nicht erblicken können. Ein solcher Seher war Schumann. Er wandelte sein Leben hindurch als Mensch in der Nacht, und als der Schleier über ihn fiel, war dies nicht mehr als das äußere Symbol des Endes. Aber sein inneres Auge war hellsichtig, und blieb ihm die Wirklichkeit von jeher verschlossen, so erkannte er dafür wie kein anderer vor, neben und nach ihm das Reich der Phantasie, die Geisterwelt, die Sphäre der magischen Erscheinungen, aus der er geboren war, deren Traumsprache er redete und in die er als Vollendeter zurückkehrte.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstand eine Reihe Aufsätze, aus denen diese Sammlung eine Auswahl gibt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten

waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung“ in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri“ in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit widerspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Flut der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrechterhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

1834

und früher.

Ein Werk II. — Aus den Büchern der Davidsbündler (Studien von Hummel). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein.

Ein Werk II.*)

Eusebius trat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Ueberraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie," legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Ueberdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders aus auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts „Là ci darem la mano" durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln, und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's," meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß

---

*) Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Mus. Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er hier auch eine Aufnahme finden.

die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las als:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Szene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun, bringt mir nur den Chopin einmal her". Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht, ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß," fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon? — (Eusebius spielte sie ganz rein) — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil

wiederholen läßt) aus B-Moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Hoboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-Dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen — Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwände, so trete ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt. „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan," erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft." Hierauf entschliefen wir. —

J u l i u s.

Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler.*)

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke d i e s e s gegangen, der so viel,

*) Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke usw. einzeichneten.

so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte, und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen klassisch-romantischen Halbschlaf. —

Man hat älteren Künstlern den Rat gegeben, daß sie, hätten sie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeitlang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Uebermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meisters jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo a l l e Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blütenreich gefangenhalten. Ehret ihn aber in seinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik, wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehnt im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Flo-

restan — wenn du ein großer König wärest und du verlörest einmal eine Schlacht, und deine Untertanen rissen dir den Purpur von der Schulter, würdest du nicht zornig zu ihnen sagen: Ihr Undankbaren! —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu aufs Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt ihr euch, Lehrer! Mit eurem Logierwesen[1]) zieht ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft ihr euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Klavierschule Hummels (ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Angehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslingersche sowohl wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etüden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an, für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig

und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen Melodie, Gesang unter, erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre, als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme". —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner kontrapunktischen, oft kalten Kunst im jungen Gemüt wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etüdenmusik.

Später gestand man einzelnen wohl speziellere Vorzüge zu, keiner als der Cramerschen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüt etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etüden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etüden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst du, wenn du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Euseb — ist auch, in deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Objekt tot bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist, und die in ihren Irrtümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt Ihr aber, Meister? Florestan.

3.

Jünglinge, ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

> Als wenn das auf Namen ruhte,
> Was sich schweigend nur entfaltet –
> Lieb' ich doch das schöne Gute,
> Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

Konzert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihres. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich tut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vorm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzoforte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publikum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen warf, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als eines vom andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere

Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmähliche Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermutet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, so lass' ich mir ihn als kleinen, feurigen Klavierspieler, der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen noch die psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A-Moll-Konzert unter den Händen unseres Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen tot zur Erde niederfielen. Diese netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Ueberfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herzschen Variationen, die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt brillantiert, starkfarbig, schneidend, wie die Komposition verlangt und das Publikum liebt. — Wenn nun auf keine Weise zu leugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudiert, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich schlecht komponierten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn tot und tut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Akkompagnement messen könne, wissen wir alle. —

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder!*) F—n.

Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.**)

Partiturnachlesen.

Als ein junger Musikstudierender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „Das

*) Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben.

**) Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Teil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein.

muß ein guter Musiker sein!“ — „Mit nichten,“ sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.“ — „Eine hohe Forderung,“ schloß Meister Raro, „aber ich lobe dich darum, Florestan!“

Nach der D=Moll=Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr. Voigt.[2])

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Eusebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — ebensogut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch=schlanken in B=Dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das, und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen. — Florestan.

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend= oder Morgenröte weiß ich nicht. Schafft fürs Licht!“ —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —,

weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es gibt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht. Fl.

Ueber einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann. Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichtum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Aesop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt. — Fl.

Rezensenten.

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

Saure Trauben, schlechter Wein. —

Sie zersägen das Werkholz, die stolze Eiche zu Sägespänen. —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an. —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat. —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydns Schöpfung das Gras wachsen! —
Fl.

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen. E.

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie). — Fl.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Dezimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten ins Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Kaprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht, ich meine aber einfach, es ist der Geist, der

zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respekt haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden. Eusebius.

An Clara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt werden. — Raro.

Clara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge! Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin. — Fl.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut — Eusebius.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. —
Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu kontrastierend? Nun, etwas muß es immer sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vorteil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem innern Grunde zum Gegengrunde. — Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! — Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. — Eusebius.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. —
Eusebius.

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. —
Fl.

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! — Eusebius.

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander.
Raro.

Klavierspieler.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eins mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. Eusebius.

Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Eusebius.
Gewagter Vergleich! — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt! — Eusebius.

Verzeiht den Irrtümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouvertüre, die andern sollten andere Namen von Komponisten tragen. —
Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die an sich ebenso gut, nur versprachen und nicht hielten.
Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen usw. zeigen. — Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? — Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert. — Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Kopierenden (Spohr und seine Schüler). — Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. — Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse sowie des speziellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs? — Eusebius.

Ouvertüre zur „Leonore".

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus E-Dur zu schreiben, die ebensogut von einem andern Komponisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Tränen waren edel. — Eusebius.

Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: Ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: Mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben. —

Fl.

Symphonie von R. (1833).

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft. Fl.

Kritiker und Rezensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

Rezensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diavolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu schreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Takt- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt, — wenn im Kompositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigieren der Taktstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrigbleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vors Auge würde ein totes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hilfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. — E.

Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. — Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben. — Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. — Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Kontrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. —

E.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du übers Publikum urteilen, so sieh zu, was es beklatscht — nein, was es im Ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Symphonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu Tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tötet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die dieselbe Macht auf die Gemüter ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C-Moll-Symphonie im Uebergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich! Eusebius.

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es-Dur-Konzertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. — Fl.

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen? Fl.

Dein Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Symphonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres passieren, als von einem Halunken gelobt zu werden. Fl.

Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „Ich hab's in den Ofen gesteckt," birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich, und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Kompositionen in den Ofen stecken. — Fl.

Ueber Aendern in Kompositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert sein. Euseb.

Die ursprüngliche ist *meist* die bessere. Raro.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, so wundert es mich, daß noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen! Fl.

Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter[3]) nur in Folianten aussprechen können. Fl.

Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der Franz Lisztschen Kompositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der krasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheuse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muß die Kritik voraușeilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — E.

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff, sie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affektation treiben. Läutert ihn, daß er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. — Raro.

Zu Gottschalk Wedels Verdeutschungsvorschlägen.[4])

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung wert erscheint. So gibt die Zeitschrift die Kompositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und man zuletzt sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" statt „con grand' espressione" sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte, und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden. Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter, wie „Bardiet" für „Symphonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser „Lied" nimmt uns niemand, dagegen wir die „Sonata", das „Rondeau" da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affektierte „Klangstück" oder „Tanzstück". Also nicht zu viel, aber werfe man die „composées et dédiées" hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das <, während es das italienische Wort erst buchstabieren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Komponisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst. Fl.

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können. Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Rezensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. — Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Aerzte zugleich. Fl.

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten für das Pianoforte. — „Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr. — Symphonie von H. Berlioz. — Sechs Lieder ohne Worte von Mendelssohn. — „Die Wut über den verlornen Groschen" von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte. — Aphorismen. — J. Moscheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakespeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete,*) auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im wesentlichen werden Körper und Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben.

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Teils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich ihr, Komponisten, ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir euch recht ungemessen

---

*) — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —

loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Teil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor allem lebendiges Mitinteresse die Beurteilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemut auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemutet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existieren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraushaben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüberstehen und befehden, noch überhaupt, wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unsrer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tageszelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie, wie man sich leider gestehen muß, die Kapitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung

klassischer Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von andern sind unecht, unwert veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, als ein Zeitvertreib sein.

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginn dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so bestimmt aus, weil wir hofften, daß teils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, teils ein absichtliches Uebergehen aller jener gewöhnlichen Konglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma gerieten. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältnis zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Ueberblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte, zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpunkte gelange, von dem er alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nötigen und Wichtigen kein Eintrag getan würde.

Es sind nun die einzelnen Erzeugnisse dieser drei Gattungen untereinander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der Charakterisierung einer einzelnen Komposition die ganze Klasse in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Beratung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Kompositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Ueberzeugung vieler in eine der obigen Klassen rubrizieren lassen, drei einzelne S t e r e o t y p r e z e n s i o n e n bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Kompositionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichnis so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder kürzern Aufsätzen besprechen werden.

Und so beginne dieses Geständnis den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr", wir wollen hoffen, ein besseres. —

Fastnachtsrede von Florestan.

(Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.)

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Komet 1833 die letzten Nummern).[5])

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne d i e Symphonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so totledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Kollegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paulscher Gianozzo im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagios heimlich gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsymphonie geschrieben, Herr? — Das ist eben die Pastoralsymphonie, Herr, sagte unser Euseb gleichgültig. — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publikums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Konzert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publikum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicherweise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug, glücklicherweise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publikum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das seinige zur Verbreitung bei; das Publikum rauchte aber vor Lob.

Aehnliche Geschichten fielen mir während des Adagios eine Menge ein, als der erste Akkord im Endsatz einbrach. Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie

nur Türk,[6]) 19. Teil, S. 7! — „Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt." — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch" — da stürzte schon die andere herein. Kantor, die schöne Trompetenseptime vergibt euch. —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirektor, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich vieles vergaß vom Aerger am ersten Satz, in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der Ueberschrift „un poco maestoso" die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?" — Herr, antwortete ich, schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang: — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie dastanden mit glotzenden Augen und sagten: das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästiere dergleichen nicht, — aber wie hat er es getan — ja, das ist u n s e r Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein: es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte sich geradezu aufs Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „Es werde Licht" — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz, das ganze erste Kapitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du

dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen, wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im Ganzen zu beurteilen? Diese, die ich sämtlich in die Flucht schlage, lass' ich nur das Wort Kontrapunkt fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: Oh, das ist so recht auf unser Korpus gemacht, — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen, — diese, die an ihm nicht das Maß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Uebermaß schätzen, — seichte Weltmenschen, — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großtuige Knaben, — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

„Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Komponisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämtliche Werke von Beethoven zu schicken, da ich diesen sehr gern habe."

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

Ferdinand Hiller.*)

I.

Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue, noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

*) Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etüden W. 15.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelheiten.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde, noch nie gesehene Dinge in seinen Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindlichen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder ans Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albanos Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall h i n a u f !" Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still. — F l o r e s t a n.

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Rezensionen nicht jedesmal die Komposition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das Beste wäre) ein Exemplar des ganzen Komponisten anhängen kann; dann wäre manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etüden vorstellen, damit er uns nicht blindhin aufs Wort zu glauben und eigenes Urteil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etüden nicht so langweilig, als bei andern

Gattungen von Werken, weil die ersten Takte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.*)

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grund nicht viel wisse und dergleichen. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.**) Dies ist freilich leichter gesagt, als getan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indes, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch anderes ins Spiel. Darum soll diesmal womöglich wenig ausgelassen und Hillers Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüte, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Über manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-Dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakespeare, über einzelnes von Beethoven. Bloß Geistreiches hingegen, Manieriertes,

---

*) Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen.

**) In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.

Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Rezension wie eine ordentliche Predigt in drei Teile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etüden beschließen will.

Erster Teil: Poesie des Werkes, Blüte, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beimischt, daß sich nun dieses fremd-eigene Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern — denn er besitzt im Gegenteil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Aeußerungen nicht verstanden werden —; aber er strebt den Ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart (obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten) schreiben, sondern womöglich das Hohe dieser und noch andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmut auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schillerschen Berg-Alten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etüde aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. Darum geht auch ziemlich allen Etüden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clair-obscur eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirtschaften anfangen, und denke an die Ouvertüren zum Sommernachtstraum und zu den Hebriden (die sich etwa wie Shakespeare und Ossian zueinander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht,

gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2te, 17te, 22ste, 23ste Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F-Moll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntnis führt, mit der wir über unsere angebornen geistigen Reichtümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Teile noch deutlicher machen.

Zweiter Teil: theoretischer, Verhältnis der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hillers Talent nicht ausreicht, da tut es auch sein Wissen nicht. Er hat vieles gelernt, scheint aber wie gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervortun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studiert zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explizierte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonien über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes, oder er bricht plötzlich ab mit einer Pause usw. — . — Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, — . — so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anraten soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angeraten wird? Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißratenen abtrennen

lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urteil, inwieweit sich etwas für die Oeffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: „on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir“ — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen.

Wir kommen zu den Etüden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht ist; wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Ware anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältnis bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist, als bei höhern Kompositionsgattungen, so würde ich doch Etüden, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebensache erscheint, der vielen andern wegen, wo Etüdenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältnis zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Komponist, in seinen eigenen Sachen Harmonien stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte, „es fehlt dir das musikalische Ohr“. Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im zweiten Takt der neunten Etüde bestimmen; erst vermutete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etüden finden sich solche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etüden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältnis ausartet. —. — Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe. — Wir kommen zum kürzesten und

letzten Teil, zum mechanischen. — Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts Einladenderes, als Etüden zu schreiben, wo möglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Komponieren, ohne daß man es weiß, man übt seine Sache vorzugsweise, Rezensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben, — denn wozu helfen sonst Etüden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt wie kein anderer, mag dies und jenes angeregt worden sein, — kurz, er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eigenen Uebung, zu der seiner Schüler usw. Wer weiß es? — aber der klavierspielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Klasse von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etüde eine Uebung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Komponisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Klaviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Ueberschriften, welche die Stimmung des Stückes im ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrages durch Worte, wie: animato usw. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Klasse nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — . —

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine" unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaktion dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimat vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maß er selbst gemessen

sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurteil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mitgeben als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Rezension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervortun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart, und zwar in schnellster Bewegung genug tun können?"

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C=Moll von Delphine Hill Handley. — Gr. Sonate von W. Taubert W. 20. — Gr. Sonate von L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir!*) Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „Mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an." — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna=Schwester loben, daß sie sich von der Miniatur=Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei sein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quin=

*) „Kritik" stand als Ueberschrift.

ten, unharmonische Querstände, kurz alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann sie noch nicht zusammenbringen, die Komponistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nötig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand.

Eusebius.

2.

(Sonate von Taubert.)

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrtümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Komposition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Klavierstück desselben Komponisten beraten. Wir haben nicht nötig, von unserem damaligen Urteil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmählich in ruhige Kunstkreise fassen lernt) erregender, groß=

artiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indes kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cis-Moll von Beethoven nicht kennt, anders urteilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch tue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Teil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer ins Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst alles vorbereitet, zurechtgelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart; eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „Sehet mich nicht so hart an, tue ja niemandem etwas zu Leide" und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Szene wird lebhafter; ein kleiner zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen; Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Teilnehmend kommen andere hinzu: „rafft euch nur auf, Trän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge" — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns" — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemut meint gar: aber wer wird gleich über alles so außer sich sein! „Hört mich wieder," spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmut, tritt sie freundlich und sicher auf; vom Weinen sieht man kaum noch etwas, und würde man sie darum fragen, so würde sie es leugnen. Der

ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebenstätiger; in einigen Physiognomien liegen so zarte, originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Komponisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen. — Raro.

3.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „Einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze, und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig" in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben, und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte*) der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Dezembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.s Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: „Da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch schillerscher." Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: „Das ist der, den wir suchen" — und in seinem Auge

*) Seitdem sind auch Cherubini und Berger verschieden.

stand etwas Aehnliches. Florestan war damals melancholisch und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Komponist*) durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „Wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben als C, G, C" und: ob denn das erste Hornthema in der C-Moll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsere Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt: ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten." Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Schunke) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Tor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel usw. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut, und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zu Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört als brillante Variationen, die er in Wien komponiert, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meister im Klavierspiel hörten, merkten wir nach den

*) Es war Otto Nicolai.

ersten Akkorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Kompositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Komponisten verhungern müßten usw. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehrere Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Komposition fortgezogen, — ich sehe noch alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppierten Freunde, die kaum atmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister Eurer Kunst, und die Sonate heiß' ich Euer bestes Werk, zumal wenn Ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie ins geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgeteilt, lagerten sie sich umeinander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen, als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röte am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!

So schieden sie gegen Mitternacht. — R. S.

„Die Weihe der Töne", Symphonie von Spohr.

Erste Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter ver-

dankt die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Symphonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifferschen Dichtung umzuwerfen.

Dies alles beiseite gesetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei", die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Aesthetik für Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unserer Symphonie, deucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber alles wie durch Tränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Aethergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun wir wissen es alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts Besseres anzuraten ist, als dramatische Meister zu studieren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuten, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. „Jessonda" ist ihm aus dem Herzen gewachsen. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethovensche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohrschen, aufmerksam gemacht, flüch-

tete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakespeare, Goethe oder Schiller, sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoral-Symphonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kurze Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf, und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neuesten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urteil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen.*)

Symphonie von H. Berlioz.**)

Der vielfache Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Teilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der *Form* (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der *musikalischen Komposition* (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil) nach der *besondern Idee*, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem *Geiste*, der über Form, Stoff und Idee waltet.

Die *Form* ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, den eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andere Ansprüche auf eine „Phantasie", andre auf eine „Sonate".

*) Es war Herr Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

**) Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4.

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft. Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle wie von der Sonnenflamme getränkt war, und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte.*) Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonien bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouvertüre vorgearbeitet hatte. Mit seinen Konzertouvertüren, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Szepter über die Instrumentalkomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

Das Ausland hatte zu alledem still geschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche

*) Die Symphonie in C war damals noch nicht erschienen.

neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt,[7]) die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Mut und an die Symphonie selbst!

Sehen wir die fünf Abteilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß, bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Szenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abteilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C-Moll, das Allegro in C-Dur, das Scherzo in A-Dur, das Adagio in F-Dur, die beiden letzten Abteilungen in G-Moll und C-Dur. Bis hierher geht alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben!

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonien, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größern Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Takt 2, S. 2. Zwischensatz bis Takt 5, S. 3. Erste Variation bis Takt 6, S. 5. Zwischensatz bis Takt 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend). Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Akkorde. Wir treten aus der Vorhalle ins Innere. Allegro. Wer beim einzelnen lange stehenbleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch die ganze Seite bis zum ersten animato. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten sf, bis sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Teil

schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfang des zweiten Teiles bis zum con fuoco, von da an bis zum sec. Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp.* Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnisvoller. Zwei Gedanken von 4 Takten, dann von 9 Takten. Gänge von je zwei Takten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp.* Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsternis. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato. Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato. Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seziert haben,*) als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klargemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durchgesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größeren Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Teil der Grund zum unglücklichen Mißverständnis. Die Meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelheiten, und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennenzulernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. jemand etwas im Fünfviertel-Takt Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte

*) Er studierte in seiner Jugend Medizin.

kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indes untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urteilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen — namentlich letzte — Werke sicherlich ebenso ihrer eigentümlichen Konstruktionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich niemand leugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

	Erstes Thema.	Mittelsätze mit einem zweiten Thema.	Erstes Thema.	Mittelsätze mit dem zweiten Thema.	Erstes Thema.	
Anfang.	(C-Dur.) .		(G-Dur.)		(C-Dur.)	Schluß.
(C-Dur.)	.....	(G-Dur, E-Moll.)		(E-Moll, G-Dur.)		(C-Dur.)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Erstes Thema ...	Zweites.	Mittelsatz. (A-Moll.)	Erstes Thema.	Zweites.
(C-Dur.)	(G-Dur.) ..	(Verarbeitung der beiden Themas.)	(C-Dur.)	(C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannigfaltigkeit und Uebereinstimmung voraushaben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint,

die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar f r e i machen; wer ihr dann B e w u ß t s e i n gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die e r st e aller schönen Künste sein." —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abteilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Zentrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen — obwohl schiefen — Ausspruch über Jean Paul denken, den jemand einen schlechten Logiger und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu tun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die m u s i k a l i s c h e K o m p o s i t i o n. Von vornherein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Klavierauszuge urteilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen, in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Kombinationen und Orchestereffekte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urteil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis[8]) in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques. Möchte er, wie er auch getan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodien- und Harmonien-Reichtum? Es fällt mir garnicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Rezension zu polemisieren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern gerade-

zu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Braucht mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Wert unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber. Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique. Ist nun das auch etwas in die Luft paliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise: ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie zeichne sich trotz der mannigfaltigen Kombinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplizität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abteilung: erster Satz lauter C-Moll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu in Es-Dur: dann ruht er lange auf As und kömmt leicht nach C-Dur. Wie das Allegro aus dem einfachsten C-Dur, G-Dur und E-Moll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abteilung klingt das helle A-Dur scharf durch, in der dritten das idyllische F-Dur mit dem verschwisterten C- und B-Dur, in der vierten G-Moll mit F- und Es-Dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Prinzips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukommt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene,*) von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage,**) auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte. Die Zeit, die solche Stellen als schön sank-

*) Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Klavierauszuge richte: in der Partitur mag vieles anders aussehen.

**) Vielleicht sind die Harmonien S. 62 Syst. 5 T. 1—2, S. 65 Syst. 4 T. 3. wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte.

tionieren wollte, möge nie über uns kommen. Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtnis; man probiere nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft inne; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges durchaus, so dessen Wiederholung in Es. Von großer Wirkung mag das 14 Takte lang gehaltene As der Bässe sein, ebenso der Orgelpunkt, der in den Mittelstimmen liegt. Die chromatischen, schwer auf- und absteigenden Sextakkorde sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponieren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Oktaven und Querstände hindurchklingen, kann man nicht nach dem Klavierauszuge beurteilen; sind die Oktaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. — Der harmonische Grund zur zweiten Abteilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist alles interessant und im bündigsten, kernigsten Stil. Die fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich doch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geistreichen

kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen.

Das Hauptmotiv zur Symphonie, an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Teils wird es interessanter und so immer fort, bis es sich durch schreiende Akkorde zum C-Dur durchwindet. In der zweiten Abteilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonien als Trio ein. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend. In der dritten Abteilung tritt es vom Orchester unterbrochen rezitativisch auf; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten. In der Vision spielt es auf einer gemeinen C- und Es-Klarinette, welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abteilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus; sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst, der kurz darauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt. Später greift er ihn noch einmal auf und skizziert ihn äußerst geistvoll; an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien.

Die Motive der zweiten Abteilung sind weniger künstlich verflochten, doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus; fein ist, wie er einen Takt aus demselben Thema ausführt.

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken der dritten Abteilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut.

In der vierten Abteilung kontrapunktiert er das Hauptthema sehr schön; auch wie er es sorgfältig in Es-Dur und G-Moll transponiert, verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abteilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten; die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonika und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (er

nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt. Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung ist so kommod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas Plattes, und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter“ beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Ebenso heißt es in jener Rezension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A-Dur-Symphonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Aehnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie der dritten Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach: genau so klingt es. So eigentümlich und natürtürlich sind aber alle Melodien der Symphonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Ueberschreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmut? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entgegen, wie ich es bei wenigen anderen Komponisten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch

eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisiert sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß, oder mit den Akkorden der umliegenden Ober- und Unterquinten.*) Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Symphonie als Orchesterwerk und über den Klavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem einzelnen wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle anderen. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieses sich wiederum dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopinschen Konzerts im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. Seinem Instrumentationsinstinkte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Klavierauszuge die obligaten Instrumente erraten ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indes schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Kombinationen, Kontrasten und Effekten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, Englischhorn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebensogut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen imstande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Kompo-

*) Das erste z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonien eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch.

nist Grund zu solchen Ansprüchen hatte, und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnismäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Klavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die symphonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumée seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz (Mélologue, Fortsetzung dieser phantastischen) vor kurzem öffentlich in Paris spielte.

Uebersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Komposition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abteilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von anderem unterscheide. Bei der musikalischen Komposition machten wir auf seinen harmonischen Stil aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigentümlichkeit seiner Melodien und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Klavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir teilen es in Kürze mit.

Der Komponist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nötig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende

Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abteilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke „le vague des passions“ bezeichnet, zum ersten Mal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Tränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abteilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt. — Dritte Abteilung. Szene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr alleinstehen wird. . . . . Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner . . . . Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte Abteilung. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er, zum Tode verurteilt, seiner eigenen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber, vom Hiebe des Beiles unterbrochen, nur halb. — Fünfte Abteilung. Traum in einer Sabbat-

nacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Totenglocken. Das Dies irae parodiert.

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Kom-

ponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unsern Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivetät gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister, und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen" usw. Merkwürdigerweise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob

die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand leugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlt.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Noch mancherlei Uebles und Gutes gäb' es hier zu beraten; indes brechen wir für diesmal ab!

Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Exzentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Symphonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekanntzumachen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Tätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.

Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte.

(Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Komposition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnen-

licht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E-Dur im ersten Heft beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „Wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste.“ Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr“ usw.; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontaineschen Familienszene; indes ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimat. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. — Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barcarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! —

„Die Wut über den verlornen Groschen.“

Rondo von Beethoven.

(Op. posthumum.)

Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum ersten Male spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“. — O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüten und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwänglich sagt:

Beethoven wollte stets nur das Ueberschwängliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft," hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude, schöner Götterfunken" in der D-Moll-Symphonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschencapriccio in der einen Schale und zehn der neuesten pathetischen Ouvertüren in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouvertüren. Eines aber vor allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Komponisten, was vonnöten scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Psychometer.

Den wenigsten der Leser dürfte der Portiussche Psychometer*) etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Rätsel. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentierten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattierungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, ebenso bald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe hinunter, manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt. Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

*) Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisierung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Komponist zur Türe hinein, so würde der Händler das Manuskript ruhig in den Kompositionsseelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflektierenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verlorengehen, daß dann sämtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentiert' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Versuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf,*) als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „Sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen, und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders viererlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie von Selbsturteil des Verfassers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Komponist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht? —
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
 1. Klassikern,
 2. Juste-Milieuisten,
 3. Romantikern?

*) „Komet" von Jean Paul.

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir, klar zu sein. Mag nun jeder die Leistungen am Kompositionenseelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim e r st e n der unten angeführten Werke antwortete auf I = d, auf II = d, auf III = a, IV schwankt zwischen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urteil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: klavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung wert. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Komponist seinen Melodien aufsetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den z w e i t e n berichte ich kurz so. Mit I korrespondiert b, mit II = d, mit III = b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwa aus C- und F-Dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt, — Locke, Auge, Lippe, Arm und Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein ein, die Tänze scheinen selbst mitzutanzen; ihre Tonarten sind D-Dur, A-Dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As-Dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit guter Absicht und um sie im Springurteil, was jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Polichinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II = c, auf III = c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: „Man kann Gutes im stillen wirken, aber man soll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen da sein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk.) — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelklasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen."

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig, — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „Die Uebersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nötig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, geriet sie in sichtbare Unruhe. Es respondierte auf I = c, auf II = a, auf III = d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: — „Er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, so möge ihm das Geständnis, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu tun, als die Titel abzuschreiben, so wie meinen eignen.

C. Krägen, 3 Polonaises p. le Pft. Oe. 9.

K. H. Hartknoch, 6 gr. Valses. p. le Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagios für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto à quatre ms. p. le Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft. Florestan.

Charakteristik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebensowenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis-Moll und dgl.), als Zeltern beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhundert hat man zu analysieren angefangen; namentlich war es der Dichter Ch. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungscharaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er fürs erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-spezialisierende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er E-Moll ein weißgekleidetes Mädchen mit einer rosa Schleife am Busen; in G-Moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartsche G-Moll-Symphonie, diese griechisch schwebende Grazie, oder das G-Moll-Konzert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer" in A-Dur oder den „Jungfernchor" in H-Dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Prozeß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotypcharaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als klassisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung untereinander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Prinzip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte be-

wegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Oktave zur Oktave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C-Dur herabsinkt.

Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte.

E. Wenzel, les adieux de St. Pétersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces détachées. Oe. 12. — K. E. Hartknoch, La tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, La danse des fantômes. — J. Ch. Kessler, Impromptus. Oe. 24. — J. Pohl, Caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Charakterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicaux. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces caractéristiques à quatre mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmählichen Verschwinden der kontrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten usw., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, atemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwundert sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber ins Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Zeremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten, — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indes heran; aus spielenden

Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer mit Vornamen John am Flügel, und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mitteilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich; auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird alles enden und wo gerat' ich hin?

* * *

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestansches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es-Dur-Walzer von Carl Mayer und dem „dernière pensée de Weber", die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affektation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines schätz' ich um vieles höher, als so rosenfarbene Armut, viel höher ein einfaches „Adieu", als ein parfümiertes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" usw. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Capricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Zirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzierte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen ins Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Hut sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonien, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Capricen sind hübsch, klingen hübsch usw.*)

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raffaelsche Madonnenaugen, als auf Teniersche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Ueberschrift heißt „Erinnerung an die akademische

*) Doch muß bemerkt werden, daß der Komponist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Komposition zeigt

Jugendzeit“ und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch studentisch, als stände auf einem Kommers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „stürzt sich“, um es sich den Tag darauf wieder abzubitten. Klavierspielende Prediger und Aktuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Komponisten, Hauptmann und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor, als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannsche Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Klaviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemütlosen kontrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind tote Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des übrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Komponist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von selbst- und andere-tötender Spekulation gleichweit entfernt halten wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntnis und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Komponist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Kompositionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes sehr Glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopinschen Kaviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. „La plainte“ erinnert stark an C. Mayers vorzügliches Klavier-Rondo in H-Moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indes wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken . . . Als ich eben weiterschreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter

durch das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" usw. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozarts über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Kolumbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amüsante Szenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmeltier und Guckkasten usw. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat, — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Oktaven auf S. 3, Syst. 5, von Takt 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Kopie seiner besseren Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können. —

Ueber Keßler und seine Impromptus enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieser Komponist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln nebeneinander und als Ganzes hintereinander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Komponist soll in jungen Jahren gestorben und diese Capricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einenteils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke, in wenigen Worten hingestellt, seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von

Leisewitz und seinem Julius von Tarent sagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an frühgestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Ueber Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mitteilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten urteilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Komponist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andererseits seine Virtuosität jetzt zustatten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Symphonien", welches sich richtiger auf das letzte Chopinsche Notturno in G-Moll anwenden ließe, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese, — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohnsche Capriccio in Fis-Moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraumes sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Komposition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genötigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im Ardinghello sagt: „Ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß tut," so bezieht er das auf die Künste

des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten."

Aphorismen.

Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Fields Kompositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß jener das Magazin verläßt mit der Aeußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in Aehnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist? F—n.

Dilettantismus.

Hüte dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „kein Künstler, kein Kenner" muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe. R—o.

J. Moscheles.

(Konzert am 9. Oktober 1835.)

Ueber ältere bekannte Virtuosen läßt sich selten etwas Neues sagen. Moscheles hat jedoch in seinen letzten Kompositionen einen Gang genommen, der notwendig auf seine Virtuosität einwirken mußte. Wie er sonst spru-

delte voll Jugend im Es-Dur-Konzert, in der Es-Dur-Sonate, hierauf besonnener und künstlerischer im G-Moll-Konzert und in seinen Etüden bildete, so betritt er jetzt dunklere, geheimnisvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher tat. Schon das fünfte Konzert (C-Dur) neigte sich teilweise in das Romantische, in den jüngsten erscheint, was noch zwischen alt und neu schwankte, als völlig ausgebaut und befestigt. Die romantische Ader, die sich hier durchzieht, ist aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Altertums, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anschaut. Hierin haben seine Schöpfungen in der Tat Aehnlichkeit mit manchen Mendelssohnschen, der freilich noch in erster Jugendrüstigkeit schreibt. Ueber das, was man an jenem Abende gehört, sich ein untrügliches Urteil zutrauen zu können, vermöchten wohl wenige. Der Beifall des Publikums war kein bacchantischer, es schien sogar in sich gekehrt und seine Teilnahme dem Meister durch höchste Aufmerksamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeisterung indes brauste es nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend. Die Komposition, dem Andenken Händels gewidmet, halten wir für eines der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Ueber die Ouvertüre zur Schillerschen Jungfrau von Orleans lauteten die Urteile, selbst der Kenner, verschieden; was uns anbelangt, so baten wir Moscheles im stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Klavierauszug geurteilt, der zu arm gegen das glänzende Orchester absticht. Ein weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur so viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es sich den Panzer umschnürt, bis es als schöne Leiche unter Fahnen eingesenkt wird, und daß wir in der Ouvertüre allerdings einen echt tragischen Zug finden. Außerdem trug der Künstler den ersten Satz aus dem neuen „pathetischen" Konzert und ein ganzes „phantastisches" vor, die man ebensogut Duos für Pianoforte und Orchester nennen könnte, so selbständig tritt dieses auf. Wir halten beide für so bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünschen, sie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz festzustellen. — Ueber die Spielweise dieses Meisters, die Elastizität seines Anschlages, die gesunde Kraft im Tone,

die Sicherheit und Besonnenheit im höheren Ausdruck kann niemand im Zweifel sein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendschwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngste phantastische Art des Vortrages abgehen soll, ersetzt vollkommen der Mann an Charakterschärfe und Geistesstrenge. In der freien Phantasie, mit der er den Abend schloß, glänzten einige schöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genusses, den uns einige Tage vor dem Konzerte die seltene Vereinigung dreier Meister und eines jungen Mannes, der einer zu werden verspricht, zum Zusammenspiel des Bachschen D-Moll-Konzertes für drei Klaviere bereitete. Die drei waren Moscheles, Mendelssohn und Clara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelssohn akkompagnierte als Orchester. Herrlich war das anzuhören.

Schwärmbriefe.*)

1.

Eusebius an Chiara.

Zwischen all' unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist du nicht bei uns, und wie magst du gestern abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresstille" an bis zum auflodernden Schluß der B-Dur-Symphonie!

Außer einem Konzerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodien vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf und ab geht, auf den Fensterscheiben ganze Ouvertüren aufführt. . . . Da schlägt's Dreiviertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. Sebb, sagte der, auf vieles freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publikum, auf das ich, wie

*) „Wahrheit und Dichtung" könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohns Leitung gehaltenen Gewandhauskonzerte im Oktober 1835.

du weißt, sonst nur wenig gebe . . . Bei „Publikum“ standen wir vor dem alten Kastellan mit dem Komturgesicht, der viel zu tun hatte und uns endlich mit verdrießlichem Gesicht einließ, da Florestan wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesicht nach zu urteilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und zu beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Symphonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasierend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Schal sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du sonst aus deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die dir so wohl ansteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Florestans Zornauge, der an seiner alten Türecke angewachsen stand, und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses: „daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publikum, und aufeinander hetzen kann . . . schon längst, Oeffentliches, wollt' ich Konzerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Konzerten, zumal in den schönsten . . wie Tsing=Sing solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen“ usw. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Totenstille des Publikums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke.

Erinnerst du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren? Die italienische Glutnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume. Sieh, also weht und webt es in der „Meeresstille“,*) man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke, als denkend. Der Beethovensche Chor nach Goethe und das akzentuierte Wort klingt beinah' rauh gegen diesen Spinnwebton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut

*) Ouvertüre von Mendelssohn.

haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten gesprächiger, und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel urd nun hallo fort, fort, fort . . . „Welche Ouvertüre von F. Meritis mir die liebste?“ fragte mich ein Einfältiger, und da verschlangen sich die Tonarten E-Moll, H-Moll und D-Dur wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine bessere Antwort als die beste: „jede“. Der F. Meritis dirigierte, als hätt' er die Ouvertüre selbst komponiert, und das Orchester spielte darnach; doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf: es hätte etwa so gespielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meister Raro in die Lehre gekommen: „meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange.“ Mich für meine Person störte in der Ouvertüre, wie in der Symphonie, der Taktierstab*), und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch war's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnuancierte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partitur samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Szepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag, und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger, als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hilfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Teilnahme wie früher in Firlenz finden würde. Wie kannst du daran

*) Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Matthäi an der Spitze stand, ohne taktierenden Dirigenten aufgeführt.

zweifeln? — nur hatte sie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westfälischer Musikdirektor ein Violinkonzert von Spohr gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Konzerten italienische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaktion sehen; ich halt' es eher für Zufall als für Absicht. Wir wissen alle, wie es Not tut, Deutschland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen Jugendgeister, als durch unnütze Verteidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkommt und vergeht. Eben zur Mitternachtsstunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegeneinander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt. Ueber diesen Mächtigen erfährst du später mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet.

Eusebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rotschimmernde „Milano" auf deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts in das Skalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italienische Musik muß man unter italienischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programm zum vorigen Konzert keine Reaktionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennuyiert und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst komponiert im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert" oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist" u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich), „sich über Italienisches zu ärgern ist längst aus der Mode, und überhaupt war-

um in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen alles oder nichts), warum sie sich nicht auf Kleines kaprizieren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein, — dann: die Klage deutscher Gesangkomponisten, daß von ihrem so wenig in Konzerten vorkäme, warum sie denn da nicht an Konzert-Stücke, -Arien, -Szenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: Dove son? Chi m'aiuta? mit solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „In Firlenz Beste; aide-toi et le ciel t'aidera!" Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publikum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein) „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch' Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander ansingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im allgemeinen." Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohnschen G-Moll-Konzert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind ans Klavier hin, und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Scharen hinter sich her, und als er sie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst", meinte Florestan zu Meritis am Schluß, und sie hatten beide recht. ... Meinen Florestan, der kein Wort über das Konzert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches „über manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-Dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakespeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geschrieben, „über Meritis, wenn er das Konzert von M. spielt." — Sehr ergötzten wir uns an einer Weber-

schen Kraft-Ouvertüre, der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinkonzert, vom jungen * * * gespielt; denn es tut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von jahrein jahraus Wiederholtem, Symphonien ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslows Symphonie in A, daß du sie, nur zweimal gehört, jetzt Takt für Takt auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sicheinprägen zu wissen. Denn einesteils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige aufeinander gehäuft sind, anderenteils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodienfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen der letztern bei der dicken Instrumentenkombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Szene im Kabinett, und durch die oftmals geöffnete Ballsaaltüre bringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A-Dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Klavier sitzt und während des Phantasierens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt usw. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen“ (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A-Dur-Symphonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Aktuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effektive Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebensoktaven und -quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in z. B. Marschners Heiling-Arien oft Schönheit aber ohne Wahrheit, und in Beethoven (nur selten) manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde

ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delikatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) ... es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammenkämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen schiene: „Weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?" und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der anderen Hand die des Jünglings nachziehend.... Nun wird's aber sehr still im Dorfe draußen" (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), „nur ein Schmetterling fliegt einmal durch, oder eine Kirschblüte fällt herunter.... Die Orgel fängt an; die Sonne steht hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf ins Gesangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkesseln voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun alles ordnet und der Priester ans Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet, und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken, und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem „Ja", das so viel nimmt für ewige Zeiten, und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und tut's im Finale nach eurer Weise" ... brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegrettos, und das klang, als würfe der Küster die Türe zu, daß es durch die ganze Kirche schallte....

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt, und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten!

Eusebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

Erste große Sonate (in A-Moll), Werk 42. — Zweite große Sonate (in D-Dur), Werk 53. — Phantasie oder Sonate (in G-Dur), Werk 78. — Erste große Sonate zu vier Händen (in B-Dur), Werk 30.

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen am wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie rezensieren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Pluralkrone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Kompositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger komponiert sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu rezensieren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden und wie gescheit man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouvertüren, vorkommen, so findet sich doch im einzelnen so viel Eigentümlich-Poetisches, daß die große Zukunft dieses Komponisten allerdings mit Sicherheit voraus zu bestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, zu ihm wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen, und wie jene zu ihm sagen: „Du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indes es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A-Dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlingslandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den viele nur als Liederkomponisten, bei weitem die meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im einzelnen beweisen, für wie hochstehende Werke wir seine Kompositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, atmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in A-Moll. Der erste Teil so still, so träumerisch: bis zu Tränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D-Dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwänglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possierlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Vanhalschen Schlafmützenstil; Eusebius findet in den kontrastierenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Kompositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Komponisten würde man einen Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubertschen Kranz guckt es

nur als bescheidenes Reis heraus: so sehr beurteilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt, als in seinen Instrumentalkompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbständig ebenso sehr. Namentlich hat er als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er klaviergemäßer zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles *klingt*, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe usw. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. —

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Komponistenvirtuosen.

Es ist im allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Komponist seine Werke auch am schönsten und *interessantesten* darstellen müsse, namentlich die neuesten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objektiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene

physische Gestalt entgegensteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische. Euseb.

Richtig. Denn wollte der Komponist, dem nach Vollendung des Werkes Ruhe vonnöten ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixieren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter werden, wenn nicht sich verwirren und erblinden. Es gibt Beispiele, daß in solcher erzwungenen Operation Komponistenvirtuosen ihre Werke völlig entstellt haben. Raro.

Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrennerschen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs „Ueber Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Konzert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls getan, und endlich Th. ins Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publikum (schloß damals Th.) murmelte leise nach: „Gott, welcher Triller! Triller! und noch dazu usw." R—o.

Doch scheint dies das Publikum zu charakterisieren, das am Virtuosen, wie im Konzert überhaupt, auch etwas sehen will. Euseb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilsinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Ueberfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirtschaft vorbei. — Florestan.

Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück, oder Scharlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Akkord, von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt wie einer aus der Phantasie? Oh, ich will aus eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich

am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher, — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Deklamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, deklamieren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen und dieser trotzdem ruhig weiterspielte, siegend ausrief: „Seht, seht! das ist eine große Kunst! der kann's auswendig!" F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakespeare Mendelssohns Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakespeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dgl. hernahm? E—s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R—o.

Rossini.

Allzu einseitig wäre es, alles Rossinische bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältnis zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Dekorationsmaler, aber nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne, und sehet zu, was bleibt. Ueberhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publikums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delikat geht man mit dem Publikum um, daß sich auf seinen Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (in gewissem Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat, — erhält dieser, sag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Taler und Marschner für den ganzen „Hans Heiling" kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F—n.

Rossinis Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag. E—s.

Italienisch und Deutsch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen. E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Ouvertüre zur schönen Melusine von F. Mendelssohn Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Konzerte für Pianoforte, II. Trios, III. Duos, IV. Capriccios und andere kürzere Stücke für Pianoforte). — Aus den Büchern der Davidsbündler (Tanzliteratur). — Etudes d'après Caprices de Paganini par R. S.

Monument für Beethoven.

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir: — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig! er ist es weniger, als diese deutschen Pfennigsubskriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ozean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgewonnen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D-Moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen, und du entgehst unsrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euseb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Karlsbader „Sprudel" versteinern ließest, wäre damit dem Komitee gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben . . . Ich gehe langsam zum

Schwarzspanierhause Nr. 200, die Treppen hinauf; atemlos ist alles um mich; ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner C-Moll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Symphonie; kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen, und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Akkorde der Symphonie dröhnen: das Publikum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: „Das ist wahre Musik". — Also feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheschen Verse geschrieben stehen:

Solange der Tüchtige lebt und tut,
Möchten sie ihn gern steinigen;
Ist er hinterher aber tot,
Gleich sammeln sie große Spenden
Zu Ehren seiner Lebensnot
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vorteil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheuter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Rezensenten Beethovens einige Unsterblichkeit, namentlich jenem, der in der Allgem. Mus. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Herr van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht vieles Gutes für ein Instrument liefern, welches" usw. Jawohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnen-

blume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Rezensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subskription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen"; ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besonderen Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Kompositionen am ersten interessiert zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer, ich fand kein „J. S. Bach" . . . und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte: „Bachs gäb's viele". Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat, und unter ihm brauset das Werk, und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „schmücke dich, o liebe Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „Wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen." Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker, und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750

fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen. Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf Fußspitzen gehen, — du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche: Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Gutenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermütigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann*) sich ihrer an, unterrichtete sie, und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber, und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bachs Fenstern, und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohltäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der sie Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostil würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Symphonien: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert

*) Der Kantor der Thomasschule Hiller.

hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben tat, er über Berg und Berge schauen könne, — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: Beethoven ist das, — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr fürs Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem sein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von jedem zu treiben sei wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde, — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes sein wird! Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert, und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitsbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gib auch zu, daß wir unsre Verehrung auf irgendeine Weise nach außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, so wie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademien, Konzerte, Operndarstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größern Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Kassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reißiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Kopenhagen, Mosevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Karlsruhe, Dorn

in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite, und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über alles ehrten, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren. Raro.

Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine.

Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Zum erstenmal in Leipziger Konzerten gehört im Dezember 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouvertüren von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu tun und zu beweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan teilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) usw. ein. Die der Melusinisten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die Philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigentum zuerst aufführte, nur im Notfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Komplimente machen will. Wie dies schon bei der Sommernachtstraum-Ouvertüre der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Rezensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum Märchen von der schönen Melusine.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahr allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusine war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebensowenig, wie bei der Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachts-

traum, in dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen.*) So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusine; aber es ist, als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die turmhoch über einander gebaut usw. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouvertüre von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher erscheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouvertüre (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Komposition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht, — daß sie von einem Meister in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einigemale auftaucht, und hier wirkt sie, wie schon angedeutet, so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich da, wo es von As durch G nach C moduliert. Der Rhythmus des Ritterthemas in F-Moll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Melusine erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffekten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Akkorde bildet, — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouvertüre im Sechsachtel-Takte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Komponisten stattfand, schuld war. Der Sechsviertel-Takt, den wir

*) Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouvertüre zur Melusine eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch „Hm — eine Mesalliance“.

dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftsloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indes dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es scheint dies vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouvertüre, wie sie ist.

Kritische Umschau.

I.

Konzerte für Pianoforte.

John Field, siebentes Konzert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Rezension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Konzerts für ihre Leser beizulegen, und freilich eine teure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „Wer lobe, stelle sich gleich", so soll auch er recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen, und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu rezensieren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byronschen Stanzen reden, so englisch (im Doppelsinn) finde ich das Konzert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt, als hätte sie die Linie passiert — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Klarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Notturno „aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB. mit ausgestrichenen Takten und drüber mit langen Buchstaben „cette page est bonne", — ja freilich ist alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem

Zedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; tut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!

F. Chopin, erstes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 11.

Zweites Konzert von demselben für das Pianoforte mit Orchester. Werk 21.

1.

Sobald ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so wollet euch dieses Zeichen eurer Talentkraft freuen und diese für umso bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achselzuckend anstand, ja daß einer sich zu sagen erkühnte, Chopins Kompositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt, und steht der Barrikadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns, hierin einige wenige Aehnlichkeit mit Beethoven zu besitzen [s. B.s Studien, von Seyfried herausgeg.]), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins Don-Juan-Variationen geschrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers ein paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinschen F-Moll-Konzerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich euch wert, getrautet ihr euch nicht, solche Werke selbst zu machen, als über die ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Konzert, an das wir sämtlich nicht hinan-

können, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal, fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen. Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er imstande, Obiges eine Rezension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch garnichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zuteil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einesteils in der Aengstlichkeit, die einen bei einem Gegenstande befällt, über dem man am öftesten und liebsten mit seinen Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — anderenteils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Kompositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und mutmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen . . .

Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Tätigkeit ohn-

möglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Stil Mozarts dem einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrument verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Konzertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies tun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrien: „seht die Frechen!“ Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Mutes!“

Dazu aber und zum günstigsten Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität, und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach, und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Exzentrizität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu spezielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder in Mozart begrüßen.

Ich sagte: „nach und nach"; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber je mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Teil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntnis beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloß verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von andern fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist, — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebensowenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könnte, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene tätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Produktivität und Reproduktivität zur Künstlerschaft den höheren Zielen der Kunst immer näher gekommen werde. Eusebius.

II.

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello von Moscheles, Chopin, Schubert.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere, fertig geglaubte Meister von neuem streben zu sehen. Während daß andere nach einem G-Moll-Konzerte, nach zwei Heften Etüden, Musterstudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Phili-

sterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim ersten Satz wird es jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie zwar nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andrerseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (S. 7 Syst. 5 von Takt 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wiedergebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigentümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in F-Moll gegen die erste Stimmung abwärts; indes würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Uebermut schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben. —

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den meisten bekannt ist. Kann man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben?*) Und wie hat Chopin seine Prophezeiung wahr gemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwicklung einer solchen abweichenden Eigentümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von andern Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch, wie noch kein

*) Es ist der Aufsatz: Ein Werk II gemeint.

Dichter gesungen hat, eigentümlich im kleinsten wie im ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Rezensent, der du von all' diesem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirst, armer Mann! —

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück, und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubertsches Trio wie eine zürnende Himmelserscheinung über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres. Im Stil verrät es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es-Dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich voneinander. Der erste Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht, ist in unserm anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzos ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Ueber die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es-Dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis! Die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder.

III.

Duos.

Großes Duo über Themas usw., für Pianoforte und Violoncello von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Teekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein, und Franchomme hat zu allem leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Komponisten samt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze „Robert der Teufel" voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen.

Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopins, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopinsch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten, und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianofortes von J. Moscheles.

Werk 92.

Wer mitten in den Tageskompositionen sitzt, wie unser einer, und verdrießlich, ja wütend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängnis an. So im Grund zuwider mir alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redaktionen ganz zuversichtlich gestehen, sie rezensierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Komponisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den einen noch den andern einfiele, und am wenigsten den besten Komponisten, die sich um keinen Rezensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz usw., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Komponisten, sie sollen ihnen um Himmels willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleichwie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen oder steten Angesichts hoher Kunstschöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe unbewußt mitteilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Galerien der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obszönem läßt sich warnen; nicht aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr als der Musiker, dessen Leben

oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Mutmaßungen usw. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen und, will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsre Masten einhackt: im Gegenteil tragen wir sie leicht von dannen, und seht, seht — nun m u ß sie mit fort nach unserm Morgenland. —

Das Vorige steht mit der Komposition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr altertümlicher und dennoch galanter Schnitt in vielen jene würdigen Gesichter mit großer Perücke mit einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodien und Harmonien durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nötig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach rückwärts trachtete, oder ob er sich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall, und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen Oktober in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händelschen Stammes.

IV.

Capriccios und andre kurze Stücke.

Sigismund Thalberg, Caprice (E-moll). Oe. 15.

Von demselben, 2 Nocturnes. Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor kurzem versprachen wir, uns und anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen,

bis wir eines nach vollster Ueberzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswert“ abtun, für uns noch gar nicht existiert, weil im andern Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redaktionen der . . . oder des . . . schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleichstelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neuesten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Kompositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Komponisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Ueberwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einschmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Takt des letzten Systems, S. 4 der zweite des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist's mir dann, als habe der Komponist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als täte er es nur, weil er gerade nichts anderes anzustellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Komponisten, dessen Name auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu sagen: „warum komponierst du nur? du hast's ja nicht nötig.“ Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen, — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber sollte uns sein, wenn wir von seiner nächsten Komposition sagen

könnten: sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuosisches Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemütes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese! —

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin*) in Cis-Moll und Des-Dur unaufhörlich beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren (namentlich die in F-Dur und G-Moll), neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne. —

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und zu Meer zum erstenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechzehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violinen, Viola und Baß herzugezogen. Man meint wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachste musikalische A B C so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß. . . . Es kömmt aber nichts.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance fav.: „la Folle“ d' A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne weiteres zur Janitscharenmusik; auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausiert und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Ueberhaupt ist es neuester Ton der haute volée der Künstler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei“ usw. nachgerade überdrüssig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Kapellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig zwischenklingen. Also: Herz lebe! Ueberdem kann man ja seine Kompositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragskunsttermen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italienische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmacht-

*) 2 Nocturnes. Oe. 27.

stelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbrigschen Deklamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Herr Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Caprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die Folle ist eine berühmte französische Salon-Romanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine folie de salon, wie sie unser Hamburger Korrespondent nannte, das Capriccio aber nicht nur ebenso gut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah' üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Aermel (so S. 8) und gerät dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Stretti, Allegro, Presto, Prestissimo, $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, so schäumt das Publikum wie ein entzücktes Meer über, und auch der eminenteste Kantor könnte dann die Oktaven S. 14 System 3 zu 4 überhören.

Felix Mendelssohn Bartholdy, drei Capricen.

Werk 33.

Oft ist's, als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Takte, ja Akkorde aus seinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer früheren Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten; jene könnten auch von andern Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Waltscher Sommerflug über Land aus Jean Paul ist es. Bin

ich auch beinah' überzeugt, daß dies Stück niemand mit so unnachahmlicher Anmut spielen könne als der Komponist, und gebe ich Eusebius recht, der meint, „er (der Komponist) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen", so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Kolorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die andern Capriccios und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust" im allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf andere wird die Caprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verraten wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Capriccio. Werk 9.
Zweites Capriccio. Werk 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Tür) und warf hin: „er wolle in einem Konzert spielen, und wie er das Stück nennen solle, denn ‚Caprice' sage ihm zu wenig." Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in C-Moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es „Beethoven, scène dramatique" — und also kam es auf den Konzertzettel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendteil Beethovenschen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch seine Finger zurückgelassen!" Diese machten's bei Ludwig Schunke nicht: ihm wuchs alles aus dem Geist zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerkonzert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Ueberblick, als Komponist nicht die Höhe erreicht wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den

letzten Monden vor seinem Tod, stieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat vieles von ihm selbst, die Exzentrizität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jeder Nerve voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publikum und öffentliches Auftreten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urteil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man jemandem etwas dediziert, so wünscht man, daß er's vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Aerger, daß er sich nicht darüber machte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studieren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre, und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studieren werde"; einmal wollte er wieder die ganze Musik beiseite legen usw. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht, und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugetan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Tanzliteratur.

J. Ch. Keßler, drei Polonaisen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer W. 4. — Clara Wieck, Valses romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer, Salon, sechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erste Walzer. W. 9. Heft 1. — Derselbe, deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmut; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff, wie umgekehrt Kirchenmusik froh und tätig, wenigstens mich." — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßlerschen Polonaise schwebte. „Freilich wär' es schön," fuhr jener fort, halb hörend, halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe), und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: ‚so einfach bist auch du und so gut' — und beim zweiten Teil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen ins dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaise, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres, und spiel' du den Thalberg, Euseb, Zilias Finger sind zu weich dazu," sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Teile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Takt „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indes ist's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten stand (ein Student), schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo, und alle mußten viel lachen über Florestans Wut darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen stören, sonst würde er ihn durch einen stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen usw. —

Also von einer Dame? (würde ein Rezensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondschein-Akkorde aus. Alle horchten aufmerksam.

Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? — „Nichts," sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen und nur Blutstropfen, von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen!

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohltut, Reichtum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern, denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt, und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr," bis Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff ich," — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Klaviatur stürzend, den ersten Akkord aus dem letzten Satz der D-Moll-Symphonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen, und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt, — ist gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutschen Tänzen" ein ganzer Fasching. „Und trefflich wär's," schrie Florestan dem Fritz Friedrich*) ins Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt er-

*) Dem tauben Maler.

leuchtet — am Klavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tisch stehend und ciceronesierend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinichte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an, und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A-Dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „es scheint sich alles sehr gut zu machen." — Nr. 2. Komische Figur, sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst, pst" rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin, die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Tür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: „habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin? — „Laßt mich los." - Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?" Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land, zum Tanz ausholend. — 9. Die Türflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft." Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein! ..."

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Tür hinaus. Man war so etwas von ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf, und die andern zerstreuten sich hierhin und dorthin. —

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte, — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des achtundzwanzigsten Dezembers 18**. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etüden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen,

überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violincapricen,*) denen obige Etüden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,**) wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbständigen Klavierkomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form,***) vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzutun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgetan, der Entscheidung teilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz „de concert" wollte ich die Etüden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber,

---

*) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi.

**) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort usw. Leipzig, Hofmeister.

***) Man muß wissen, auf welche Weise die Etüden entstanden, und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um manches im Original zu entschuldigen. Herr Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuskripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Herr Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtnis aufgeschrieben usw.

was ein gemischtes Konzertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes, angemessenes Vorspiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Akkompagnement, weil das tremulierende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

Nr. 3 scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indes überwunden, hat vieles andre mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. — Der ganze Satz ist voll Romantik. —

In Nr. 5 ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studierende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. –

Ob die 6te von einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Klavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Takt) immer nur eine, die höchste nach obenzu gekehrte Note zu greifen hat. Die Akkorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisieren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E-Dur (S. 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umkomponieren müssen. —

Die Etüden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum ersten Mal in die Hand nehmen, werden wohltun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzesschnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-Spiels, der Stimme zu folgen kaum imstande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der Tat zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte.

1837.

W. Sterndale Bennett. — Museum der Davidsbündler I-V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (Der alte Hauptmann). — Kirchenaufführung in Leipzig. — Für Pianoforte. — Kompositionsschau (Konzerte für das Pianoforte). — Fragmente aus Leipzig I-V.

Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethovensche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobte, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakespeares, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der Tat, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Bishop u. a. ein altes Vorurteil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch diesen einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der

Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, als die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händelsche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer wie Cyprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugetan haben mögen, weiß ich nicht, und nur so viel, daß dem Schulgespinst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Aether badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit kurzem in unsrer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publikums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Kompositionen sagen, so wäre es wohl das, daß jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Komposition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohn energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattiert noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raffaelschen Himmel Hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren Kompositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraumes vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor" zur Musik anregen;*) wenn jener in einer seiner Ouvertüren eine große tiefschlum-

*) Er schrieb eine Ouvertüre zu diesem Stück von Shakespeare.

mernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der andere am leisatmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Ueberschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain und sind, was Kolorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch manches möcht' ich mitteilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien zu Bennetts größeren Werken, wie z. B. sechs Symphonien, drei Klavierkonzerten, Orchesterouvertüren zu Parisina, zu den Najaden usw. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozartschen Opern auf dem Klavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich, — doch kann ich ihn selbst garnicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweitenmale fragt: Then, what do you write? — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest du's! Eusebius.

Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanter Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-Gros-Rezensionen manches übersehen würde; daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaktion nur glauben usw. Das letzte beiseite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur. Die Redaktion.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt.

Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich dich oft, mein Florestan, daß du mit gutem Griff aus der Schar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz

ein Franzose, Bennett ein Engländer, anderer, Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara[9]) bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißt, Florestan, viel haben wir am Klavier zusammenstudiert, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höheren Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Widerhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich von vornherein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Tränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigentümlichkeit anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innnigsten Anerkennung in einer Zeit wert, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten.

Noch eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und klassischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der klassischen Periode, während Henselt der Klassiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich. Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephen Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume, wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephen Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade teilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuskripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter, — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuskripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler, sehen Sie einen von den vielen, die ihre Kompositionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich einen von den wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurteilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" usw. — Der ganze Brief verriet einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuskripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimiere! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartette von Mozart und Beethoven von Schuppanzigh usw. spielen und Beethovens Symphonien vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen —, nach solchen Briefstellen ist nichts zu tun als auf die Komposition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Name ein so fatales Spiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die

Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Kompositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenrötlich, das einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im übrigen hat er gar nichts Uebermenschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der Tat bei Henselt so wohltut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Kontraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im einzelnen stört mich manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und ähnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Uebersehe ich auch die Dedikation nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedikation der Impromptus nennt auch eine Jean Paulsche Himmelsgestalt, Liane von Froulay, — wie wir denn überhaupt manches gemein haben, welches Geständnis niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich. - -

Florestan.

3.

Soireen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Anteil. Sind sie doch

einer zu ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Uebung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüte, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden sie auch die meisten ebenso rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademien den Soireen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen, sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urteil der Akademisten mehr als je gespannt; denn einesteils verraten die Soireen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Ueber das erstere, die Jugend der Komponistin, sind wir bald einig. Das andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all' diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem wohl bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang, und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwicklung nachfolge, wäre von allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soireen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein

könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnisvolle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist doch dies wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unsern Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es, und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" usw. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge" meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfter zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken

könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" usw. Endlich, wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen, und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc., — ebenso aber auch die romantischen Ueberflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen, dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauskennte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge,

die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bachsche Fuge für eine Etüde von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohnschen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmut und Weichheit der Gestalten den zeremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt worden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgibt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verraten den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bachsche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn auch einzeln gespielt eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Komponisten.

Jeanquirit.[10])

5.

12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kömmt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Cho-

pin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige“, flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-Dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-Dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-Moll, der zweiten im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgt die in F-Dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen.... Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung indes nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C-Moll, erst vor kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indes lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt. Eusebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg
über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur**.

Lies und staune, Geliebter! Der Redakteur der „Neusten mus. Zeitschrift" pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen, der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrießlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publikum um so sicherer sein will, — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare, wenig tanzliche Musik, die wir als seine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indes, wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegenteil geschmückten Opfertieren gleich und scharenweise in den Festsaal? Hat der Redakteur etwa keine Töchter, bei denen sich mit Vorteil zu insinuieren, — eine ungemein lang, die viel rezensieren soll in der „Neusten", und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Ueberhaupt aber wünschte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Komponisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der **sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz, nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredaktrice (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonaise aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen.)*) Viel sprachen wir zusammen, z. B. ich über das eigent-

---

*) Tanzordnung.

Erste Abteilung.

Große pathetische Polonaise von J. Nowakowsky. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 18.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaise von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pause: Bolero von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abteilung.

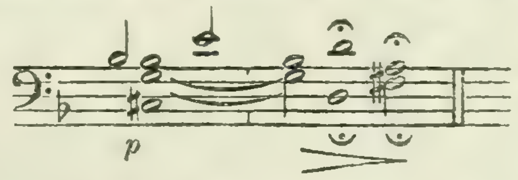
Drei vierhändige Polonaisen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonaisen von Chopin (Cis-Moll und Es-Moll). Werk 26.

liche Wesen der Polonaise, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Takt der Polonaise mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten mit einem Verdikt — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Tränen... (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Komponisten, die wir soeben tanzen. (Sie) In der Tat, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin! — So hatte sie denn die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vorteilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräch zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten, rief sie mich zurück und flüsterte: „die letzte Polonaise von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich" — mich glücklich machen, schloß ich, mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopinschen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherrötend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nüanciert in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euseb. Als uns nun Chopins Körper und Geist erhebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunklen Fluten, und Beda immer schwermütiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe,

ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich-freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch," sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz; „sie hätte keinen mehr als die letzte Chopinsche Polonaise, und mit Freuden tanze sie mit mir." Erlaß mir, Bester, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redakteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. a.: „Mazurken von B r z o w s k y, — komisches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Nasen- und Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Z ö l l n e r, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Kollegenhochzeiten geschrieben" usw. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie der Redakteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanzteil vorbei, husch öffnete er die Ballsaaltüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, und schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er rezensierte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal jemand rücklings die Augen zu. Beinah' grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. d e K n a p p hinter mir erkannte, — ein Gesicht, das wie das offene Feldgeschrei des Skandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerierer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von weitem hören lassen, „ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und

gar nicht abzuarbeiten"; kurz, einen ganzen Shakespeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz," entschuldigte er sich (er ist beiläufig Hausfreund im Redaktionspalast und Ambrosias Schalträger), „aber Frl. Beda fängt soeben den Bolero an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Klavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, m i r es zu zeigen ... Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaise. Die Begebenheiten drängten sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaisen hinweggehen (der Komponist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonaisen). Den Bravourwalzer von L i s z t drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. „Nur mit Wut könne man so ein Ungeheuer bezwingen", sagte ich ihr ins Ohr, „und sie täte ganz gut, daß sie nicht schonte." Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte. Die schönen Melodien dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redakteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals d e K n a p p hinter mir fand, sagte ich ihm: „e i n e n Witz dürfe man kaum wiederholen, k e i n e n aber gewiß niemals." Und da de Knapp nicht viel Deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher," stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonaise." Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits, wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda, und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittichen mit solchem Mädchen durchs Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf

den revolutionären Zug um Chopins Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut," sagte ich, vielleicht etwas scharf, denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein," antwortete ich, „eher an die Zukunft." Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp Beda'n etwas ins Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst du ermessen! Der Anblick de Knapps gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Euseb höre, der mich mit geheimnisvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt: „an seinem Korb wäre ich schuld; der Vater Redakteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein Drei-Viertel-Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Lisztschen Komposition, — Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Aehnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Bedas, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden" usw. Und dieser Redakteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine „Neuste" über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Bedas wegen wie ein Lamm vor ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an allem nur Chopin die Schuld. Fl.



Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37 der „Neusten" enthält eine Rezension unsers Karnevals: „Das wären einmal wieder

Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne, — Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" usw. —

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.[11])

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wütend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserm Kreise auch eine schmächtige, würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten, tiefsinnigsten Gedanken vor. „Euseb", sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus „Wilhelm Meister" in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm sein Inkognito?"

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *schen Diensten verabschiedeter Militär mit so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spiele, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Ueberdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thukydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe usw.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht

hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagt: „greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. Es sei ihm dabei die Anekdote von alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: ‚Komm, der macht sich seine Musik selbst.'" Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die „Gesangsszene" geheißen, und der letzten großen B-Dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte, und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten, — manchmal aber auch niedergeschlagen, daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen. Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen, klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er garnicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existiere; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch garnicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 23. Juli 1837.

—.— Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neuesten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C-Moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohnegleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so viel, daß man sich alles einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage“ hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn Bartholdy.

Drittes Heft. Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Ueber einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann niemand in Zweifel sein, daß es so ist. Von den älteren Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene, zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des

Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den seltneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett“ ist es mir nicht recht, daß die reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher.

Kompositionsschau.

Konzerte für das Pianoforte.

H. Herz, drittes Konzert für Pfte. mit Begl. des Orchesters (D-Moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig“ sang ich immer beim Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der expressivo's und smorzando's nicht zu gedenken. Ueberhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D-Moll schon, die Don Juan-Tonart, der seltenere Dreivierteltakt, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt, und wenn er sich manches zur Rüstung von andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum G-Moll-Konzert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem Chopins in F-Moll, S. 6 einen Anklang an Kalkbrenners D-Moll-Konzert, S. 8 einen an C. M. v. Weberschen und S. 14 einen an Thalbergschen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Konzert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finales ein Beethovensches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Gedanken einfällt, dem der Marsch aus Jessonda folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen, steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Konzert schließt der Einheit wegen (s. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles G-Moll-Konzert. Alles übrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Arpeggiobänder usw. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner

und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studiere man sich das Konzert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, Drittes Konzert.
Werk 9.

„Ein englischer Komponist — kein Komponist," sagte jemand vor dem Gewandhauskonzerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „ein englischer Komponist" — „und wahrhaftig ein englischer," vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele herausgelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Konzert schon vor drei Jahren, also im 19ten Jahre des Komponisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über die früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine Breiten weg, so ist das individuell. Im ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohltat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urteil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andere Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren, innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön mensch-

lichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G-Moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all' das Rührende, das eine solche Szene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchtete man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Akkord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr, wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüberfließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler, und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Frieden führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urteil des Publikums geflüchtet, oder wollte vollends jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Konzerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr not tut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten, — und niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unsrer Kunst bange sein. —

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all' den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten.

Mendelssohn, Lipinski, die Lachnersche Preissymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnement-, ebensoviel Extrakonzerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israel in Aegypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bachsche Motetten, — — kurz, Blüte auf Blüte trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines einzelnen, an seinem Dirigenten hängt und an ihn glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Kabalen und dem ähnlichen hört man hier nichts, und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queisser, der Posaunengott, Ch. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht zu arbeiten anfangen, wo andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben, gab es bis jetzt acht Konzerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Kompositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Kompositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouvertüre zu Leonore von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in E-Dur und der großmächtigen in C-Dur, vielleicht das Ergreifendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouvertüren. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine.*)

---

*) Es ist die seitdem als Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel erschienene.

Sodann einer ganz neuen Ouvertüre zu (Shakespeares?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von seiten des Publikums einen Maßstab für ihren Wert oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Teil im Charakter der Ouvertüre selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publikum, wie der einzelne haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouvertüre nur noch einmal, und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, sozusagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hillersches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne weiteres alle die Gelegenheitsouvertüren, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissymphonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben. —.—

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erste, von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft als die Lachnersche, kürzer, anspruchsloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr ins Gebiet der Ouvertüre hinüber. Da der stattliche Kapellmeister selbst dirigierte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswerteste, im ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Kompositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. Oktober, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker rot angestrichen im Gedächtnis. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouvertüre an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, und rückte alles versöhnend aneinander. —.—

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementkonzerte durchflog und mir die Buchstaben manches der gehörten Musiken vollständig,

vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie, alles in ein Bild zusammenzufassen, und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Kompositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notiert. Manche Leute glauben ihr möglichstes zu tun, wenn sie auf „einen Mozart", „einen Haydn" usw. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D-Moll-Symphonie macht ihnen noch zu schaffen, und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König L e a r s c h e n aber gewiß), und das Studium der Partitur tut das übrige.

Dankbar aber vor allem muß man anerkennen, wie sich die Direktion, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuskripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in manchem getäuscht fand, so wurden doch Urteile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Symphonien vom Stuttgarter M o l i q u e, vom Kapellmeister S t r a u ß in Karlsruhe, vom MD. H e t s c h in Heidelberg. Das Publikum stimmte in seinem Urteil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Taktart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der heroischen Symphonie wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer. —.—

Wenn sich die neugebrachten Symphonien also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouvertüren ihrer inneren und äußeren Verschiedenheit halber umso merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug: „zu welchem Stück von Shakespeare denn die

meisten Ouvertüren geschrieben würden“ usw.; bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „Der Besuch im Irrenhaus“ von J. Rosenhain in Frankfurt verriet freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indes zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wachsamkeit über einen angeborenen Leichtsinn anzuraten wäre. In einem phantastischen Vorspiel zu Raupachs „Tochter der Luft“ von Spohr stellte sich seine bekannte Eigentümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Klarinetten, der ganze edle, leidende Spohr; im ganzen bin ich jedoch nicht klar worden, und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenne ich die gegebene Ouvertüre von Ferdinand Hiller, namens „Fernando“, spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethovenscher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C-Dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubertschen Marsches vorkam. Mit nicht minderer Freude habe ich oft „die Najaden“, Ouvertüre von William Sterndale Bennett, durchlesen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohnsche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouvertüre zu Leonore), ja wenn er alles, was sich von Anmut und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonflut vermischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie innig im Gesang und zart im Bau, welch' schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indes kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthemas zu viel.

Interessant waren die einzelnen Szenen aus Faust vom Fürsten Radziwill. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu große Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouvertüre schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozartschen Fuge gleich von vorneherein

dem Beurteiler. Wenn sich der Komponist der Aufgabe der Ouvertüre nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere mehr Faustschen Charakters, als die von Mozart, die doch niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis-Dur-Akkord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem einzelnen der folgenden Nummern kann aber niemand ihren eigentümlichen Wert absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine sozusagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das D-Moll-Konzert für Klavier von J. S. Bach, von Mendelssohn gespielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Szenen aus einer der Gluckschen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Konzerte und außerdem unzählig andere Bachsche Kompositionen im Manuskript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Ueberhaupt, wäre es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse?*) Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. N. Zeitschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut und ich bald im vollen Kaufe zu sehen wünsche usw.“[12])

Man schlage nur nach!

---

*) Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht (1852).

—.— Den Beschluß des diesjährigen Konzertzyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwänglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigierenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden, als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempos unter Voraussetzung eines makellosen Vortrages vielleicht gerade recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel auftaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung vom Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein, daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Lokale einige junge Musiker versammelten, teils gute alte Werke, teils ihre eigenen neuesten aufzuführen, oder auch sich untereinander hören zu lassen. Mitglieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publikum davon; Teilnahme und Neugierde trieb mehre hinein; die geheime Gesellschaft bekam Mut, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Hrn. Ch. G. Müller, einen Direktor. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Uebungszimmer in einen anständigen, schönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publikums, — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahr vom 24. Oktober bis 14. März zwölf solcher Konzerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es abends nicht irgend was gäbe", bekam auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'s ist Euterpe". Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerte Gesellschaft ihre Konzertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Konzerten mitspielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu tun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines

eigentlichen Konzertabends gibt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie einem sogar lieber als irgend eine fürstliche Kapelle, wo niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Kompositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nichtmitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen, was manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja, daß er sich zu seinem Vorteil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Symphonien und Ouvertüren gibt der in den Gewandhauskonzerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respekt, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Direktor felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethovenschen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies ein Euterpist in den ersten Takten des Allegretto der 7. Symphonie von Beethoven ein verdammtes Cis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Koboldem beimessen, die sich zufällig einmal in eine Hoboeröhre verkrochen. Von den Symphonien der Meister gab es nun die in C-Moll, D-Dur, die Pastorale, F-Dur und eine gewisse in A-Dur von Beethoven, von Mozart die in C-Dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es-Dur, von Spohr die Weihe der Töne; — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D-Dur und die oft besprochene in C-Moll von Ch. G. Müller, eine in F-Moll von F. L. Schubert; — von Fremden eine in G-Moll von Gährich. In den Ouvertüren war ebenfalls schönste Auswahl von älteren getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neuesten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieen ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt klar gehaltene, im einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des kommenden Ge-

witters, das in seinen Symphonien ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Konzertino für Horn und dergl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queisser, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegenteil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Konzertroutine fortbestehen und allen, die aufzutreten wünschen, offenstehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Konzerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Konzertmeister David mit Hr. Uhlrich, Grenser und Queisser veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Konzertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als Musiker daran schuld. Den Musiker interessiert nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von allem sprechen. Als Musiker müßte er manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen wie: „hat sich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde sehr beklatscht", wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaschen, niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen mutigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt nebeneinander, die zwei wichtigsten Kompositionen der Zeit zur Aufführung kamen, — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des einen vor dem andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik beider zu erhalten, man nur dem einen beizulegen braucht, was der andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerte Leute, Musiker selbst, die übrigens auch den stilleren Siegen Mendelssohns mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut sich nicht auf neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, manches in den Hugenotten sei Beethovenschem an die Seite zu stellen usw.! Und was sagten andere, was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geschwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten." Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Aerger. Nach öfteren Anhören fand ich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurteil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von weitem etwa dem Fidelio oder Aehnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urteil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche

spielten. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen.*) Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur alles, sehe, wo alles hinausläuft! Im ersten Akt eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffiniert, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Akt vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, das ist es, mit Händen zu greifen." Es ist alles gemacht, alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommner französischer Wüstling,**) Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe schwört***) und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies läßt man sich alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kömmt, — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Komponisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von

---

*) Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique.
Dieu le veut, Dieu veut le sang.
Oui, Dieu veut le sang!

**) Worte wie „je ris du Dieu de l'univers" usw. sind Kleinigkeiten im Texte.

***) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous usw.

der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch, und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcells „Ein feste Burg" usw. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Akt. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen, und namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Szenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeers Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleïden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeersches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publikum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, daß zu viel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen! Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „Seht, was ich auch mit wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!" Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt wie sein Talent, geschickt zu appretieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt, ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcells Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich;

so interessiert das meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Teil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Akt die Schwerterweihe durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.

V.

— Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht und nun eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der „Paulus" ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe tun, wolltest du es nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling. Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengeren Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die, ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Teilung des Chors und der einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser einzelnen selbst, — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachteil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Teile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Uebergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter, denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, sowie daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und be-

quem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor allem Mendelssohns dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Komponisten nicht ärger beleidigen, als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus, als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen usw. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den seltenen Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht ebensogut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" usw. und „Aus tiefer Not" usw. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht andere Ansprüche befriedigen müsse als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Konzertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheiter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Konzertoratorium" zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all' das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppierung der Personen, die Anmut, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Kolorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken, — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum Paulus ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche Absicht künftigen Kompositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven

einen „Christus am Oelberg" geschrieben und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird.*) Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurteil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisieren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeerschen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine Hugenotten sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-Paulus hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Uebel.**)

*) Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt („Elias").

**) Der obige Artikel hat dem Verf. seinerzeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann — von Fr Rochlitz Es verhielt sich so damit: Eine musikalische Freundin, dieselbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI. Nr. 28—30) gewidmet sind, vermittelte zwischen ihm und dem jüngern Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musikalisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. a. mitteilte, ausnahmsweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letztern erteilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugnis von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

„D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und seyn kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und Beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen sein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen, wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sey mir mit meinem Dank für die Mitteilung Ernst gewesen. Rchz."

1838.

Traumbild. — Franz Schuberts letzte Kompositionen. — Erster und zweiter Quartettmorgen. — Etüden für das Pianoforte. — Phantasien für das Pianoforte.

Traumbild am 9. September abends.

Konzert von C. W.

Von oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
  Gestalt an Gestalt
  Und Bild nach Bild,
  Erlkönig alt
  Und Mignon mild,
  Und trotziger Ritter
  Im Waffenflitter,
  Und kniende Nonne
  In Andachtswonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in seine Heimat eilt.

F. u. E.

Franz Schuberts letzte Kompositionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erstaunen viel geschrieben, von dem vielleicht erst die Hälfte gedruckt ist, ein Teil noch der Veröffentlichung entgegensieht, ein bei weitem größerer aber wahrscheinlich nie oder nach langer Zeit erst ins Publikum kommen wird. Aus der ersten Rubrik haben sich wohl seine Lieder am schnellsten und weitesten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze

deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt: „ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können", so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Aeschylus, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müllers u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trios, Quartetten, Sonaten, Rondos, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll wie der seltensten Schönheiten; die Zeitschrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisiert. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. a. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Kompositionen, mehrere Opern, große Kirchenstücke, viele Symphonien, Ouvertüren u. a., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Kompositionen Schuberts haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen
Werk 140, und
F. Schuberts allerletzte Komposition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichtum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich nichts als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozarts Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständnis Beethovens reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch e i n Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat; erzählt ihr, was sie am meisten liebt. von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch

Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist; das Leichtnachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben, und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Kompositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Klasse, wohin ich sein Quartett in D-Moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es-Dur,*) viele seiner kleinen Gesangs- und Klavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethovenschem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Klavier übertragene Symphonie hielt, bis mich das Originalmanuskript, in dem es von seiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet ist, eines anderen überweisen wollte. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Stil, der Art seiner Behandlung des Klaviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Klaviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tuttis, einzelne Soli, Paukenwirbel; die großbreite symphonische Form, selbst die Anklänge an Beethovensche Symphonien, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A-Dur-Symphonie, wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Klavierstück nicht immer richtig gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemutet wird, was es nicht leisten kann, während es als eine arrangierte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so,

*) Die Symphonie in C war zur Zeit, als obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt.

und wir sind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein anderer geworden; seine Eigentümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Symphoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubet gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen, dieses liebende Dichtergemüt. So sehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als Er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Takten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man eigentlich immer fordern müßte, die neueste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Uebergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund.

Die Sonaten sind als das letzte Werk Schuberts bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urteilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Es-Dur als Schuberts letzte Arbeit, als sein Eigentümlichstes gegolten hat. Uebermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer, wie Schubert, so viel und täglich so viel komponierte, und so mögen auch diese Sonaten in der Tat die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich

nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen; doch ist auch möglich, man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urteile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemut und leicht und freundlich schließt er denn auch, als könne er Tages darauf wieder von neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen" begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch hätte erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug getan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

Erster Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulst und L. Spohr.

„Gab es Schuppanzighsche, gibt es Davidsche Quartette, warum nicht auch —," dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zusammen. „Es ist noch nicht lange her," eröffnete ich diesem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit, und des Neuen gibt es mancherlei, das gespielt werden könnte in unserer ersten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfesten Musikern ziemlich, saßen sie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verflossen, wenn auch nicht im kritischen Lapidarstil, sondern in leichter Weise den ersten

Eindruck festhaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung dessen, den sie auf die Quartettisten selbst gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Aesthetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst dürfte man eigentlich nichts verraten, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuskript, und dazu das erste, das der Komponist geschrieben. Indes da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz oder lang doch der Oeffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennet hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liszt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hanssens als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns sonst nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. a. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegenteil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hätte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen starken Irrtum schützt ihn sogar ein großer Instinkt des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von Spohr*) vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begibt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodienfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unter-

*) Werk 97.

hielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann, didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf, und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künstler, die immer Neues, womöglich Exzentrisches wollen, schlagen jene flüchtigen, so schnell empfangenen wie vollendeten Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an und irren in ihrer Meinung, daß sie es ebenso machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten und seine berühmteren Leistungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers und Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht.

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartett von L. Cherubini.

—.— Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini,*) über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstil, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben. Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini,

*) Nr. 1 (Es-Dur).

ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; vieles schien mir opernmäßig, überladen, anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister, und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besonderen Geiste dieses, seines Quartettstiles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht: je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettzirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört viel, gehören Künstler. In einem Anfalle von Redakteur-Uebermut wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indes dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubinis bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der neue Leser neue Mitteilungen zu erwarten hat. —

Etüden für Pianoforte.

Carl Czerny,

die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny ist ein Ereignis. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium schreibt, dachte ich bei mir, mit einiger Hast nach dem Hefte

fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung klassischen Sinnes beitragen. Ich wenigstens würde meinen Schülern, die, nachdem sie zwei oder drei dieser Fugen gründlich studiert, nach mehr verlangten, sie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa, weil die andern schlechter, sondern weil sie eben wie die ersten, über dieselbe Form gemacht sind, und weil es neben Czernyschen auch noch andere gibt, Beethovensche, Händelsche, der Bachschen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von seinen Fugen zu erwarten hat, so muß man sagen, es sind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geschickt geformte Klangstücke, bei denen er sich mehr als gewöhnlich zusammengenommen, wenn auch auf sie nicht immer die Forderung jenes alten Meisters paßt, nach dem „der erste Teil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch besser, der letzte aber vortrefflich sein müsse." Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der sich an die Spitze stellt. Da sucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Passagen, Tonleitern usw. zu Themas. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und sogenannte Rosalien in Menge mit unter, indes klingt und klappt es zusammen bis zum Schluß, wo sich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künste, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteristisch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur selten Ruhe läßt, und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem wertvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß niemand auf Czerny als Komponist raten würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten sekundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bach schen wohltemperierten Klaviers zu erwähnen.

Czernys Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig

niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applikatur anlangt, so ist das Czernys Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im ganzen zu Anfang und Schattierung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bachs schmückt den Titel; er sieht wie ein Schulmeister, der eine Welt zu kommandieren hat.

Phantasien, Capricen usw. für Pianoforte.

Fr. Chopin,

Impromptu. Werk 29. — Vier Mazureks. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müßte: „das ist von ihm"! Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten. So wüßte ich obigem I m p r o m p t u, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopinsche Komposition zu vergleichen; es ist wiederum so fein in der Form, eine Kantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Komposition an die Seite zu stellen.

Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll. Für alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgendeinen poetischen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede. So ist es in der zweiten der obengenannten das Streben der H-Moll-Tonart nach Fis-Moll, wie sie denn auch (man merkt es kaum) in Fis schließt; in der dritten das Schwanken der Tonarten zwischen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; so in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Kantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozartschen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten sie bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich so ein chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.

Franz Schubert, vier Impromptus für Pianoforte.

Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromptus auf allen Seiten „Franz Schubert“; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns

reizt und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromptus" überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermutungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuskripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Ueberschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Schuberten gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, so hätte ich es kaum für eine Schubertsche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromptus hintereinander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon, so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen inne zu haben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethovens „Wut über den verlornen Groschen", ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für Klavier bearbeiteten Franz Schubertschen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liszt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Klavier existiert, und ein Witziger meinte, „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben ver-

anstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertsche Lied?" Manchmal nicht: Liszt hat verändert und zugetan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art seines Spiels, seiner Auffassung: Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür für sich umgestalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört. In der Schule des Klavierspiels bezeichnet diese Art der Bearbeitung ein besonderes Kapitel.

1839.

Zum neuen Jahr. — Konzerte für das Pianoforte. — Erste Aufführung des Paulus von Mendelssohn in Wien. — Sonaten für Klavier. · Die Teufelsromantiker. — Etüden für das Pianoforte. — Kamilla Pleyel.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menschlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitschrift ihre Schwankungen, wie jener sich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, sich nach innen und außen zu befestigen. Meist jüngere Musiker waren es, die sich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Anteil. Man blättere in dem ersten Bande der Zeitschrift nach, das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Anteil erwecken; auch Versehen kamen vor, wie sie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder steuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das wohl jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitschrift überhaupt zu günstiger Stunde unter günstigen Umständen unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war, und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen, dann weil die Zeitschrift im Schoß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgesinnte Künstler vereinigt hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin. Aber wie so oft, wo die Menschen noch so fest zusammenhalten und unzertrennlich scheinen, trennt sie auf einmal das plötzlich hervortretende Schicksal. Selbst der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke starb uns einer der teuersten und feurigsten Genossen. Andere Umstände machten die ersten Bande noch lockerer. Das schöne Gebäude schwankte. Die

Redaktion kam damals in die Hände eines einzigen, er gesteht es, gegen seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar geworden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Aehnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die Tat, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jener Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben, den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher strebenden der jüngern Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht, und daß sie sich ein Publikum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Ueberstandenen gemütlich erinnert, dem Bevorstehenden mutig entgegensieht. Mit einigem Schmerze füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Oesterreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten. Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indes ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwert einer Aussprache hier vor allem aufkeimen. Eine Zeit heraufzubeschwören, die jener vergangenen an Tatkräftigkeit gleichkäme, vermögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere

geworden und verlangen anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

Konzerte für Pianoforte.

Klavierkonzert von J. Moscheles.

Werk 93.

Klavierkonzert von F. Mendelssohn Bartholdy.

Werk 40.

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im kleinen, in weicherer Masse modellieren, mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im größeren, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommnet. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immermehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Symphonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte, überhaupt wenig Originalkompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Entstehen so ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen sechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen,

käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: „Wir haben anderer Beihilfe nicht nötig; unser Instrument wirkt allein am vollständigsten." Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Komponisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Konzertform ernste und würdige Solostücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Konzertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Kompositionen greifen müssen, die ein Konzert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethovensche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Konzerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn Bartholdy. Von beiden Künstlern war in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unablässig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Forschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angeborenen Eigentümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neueste Konzert ist, klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Komponisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten — das Konzert verrät überall seinen Meister; aber alles hat seine Blüte, und der einst das G-Moll-Konzert schrieb, der ist er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künstler, der keine Mühe scheut, sein Werk den besten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vornherein; das Konzert heißt pathe-

t i s ch und ist es; was kümmern sich unter 100 Virtuosen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit anderen und Moscheles' eigenen früheren Konzerten wird jedem im Augenblick auffallen. Der erste Satz schreitet rasch vorwärts, die Tutti sind kürzer als gewöhnlich, das Orchester greift überall mit ein; der zweite mit seinen langsameren Zwischenspielen scheint mir mühsamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetischen Charakter des ersten in leidenschaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechanisch schwierig möchten wir das Konzert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk ist sorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zusammen mit dem Orchester erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerksamkeit, genaue Kenntnis der Partitur, und so vorgetragen wird es in seiner kunstvollen Gedankenverwebung in hohem Grade interessieren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moscheles es in Leipzig spielte.

Einen besonderen Dank votieren wir neueren Konzertschreibern, daß sie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Oktavspringern langweilen. Die alte Kadenz, in die die alten Virtuosen an Bravour einpackten, was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Konzert anzubringen sein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orchesters geben, die Form des ganzen Konzerts aber eine kleine Aenderung erleiden. Mendelssohn dürfte es vor allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Konzert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer ist er der nämliche, noch immer wandelt er seinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat niemand schöner als er. Virtuosen werden beim Konzerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er gibt ihnen beinahe nichts zu tun, was sie nicht schon hundertmal gemacht und gespielt. Oft haben wir von ihnen diese Klage gehört. Sie haben etwas r e ch t; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Passagen, soll vom Konzerte nicht ausgeschlossen bleiben. M u s i k aber steht über alles, und der uns diese immer und am reichsten gibt, dem gebührt auch immer unser höchstes Lob. Musik aber ist der Ausfluß eines schönen Gemütes; unbekümmert ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im stillen flutet; immer aber sei es das schöne Gemüt, das sich ausspreche. Daher wirken auch Mendelssohns Kompositionen so unwiderstehlich, wenn er sie selbst spielt; die Finger sind nur

Träger, die ebenso gut verdeckt sein könnten; das Ohr soll allein aufnehmen und das Herz dann entscheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben. Gebührt Mendelssohn so das Lob, daß er uns immer solche Musik zu hören gibt, so wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher tut. So gehört auch dies Konzert zu seinen flüchtigsten Erzeugnissen. Ich müßte mich sehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geschrieben. Es ist, als wenn man an einem Baum schüttelt, die reife, süße Frucht fällt ohne weiteres herab. Man wird fragen, wie es sich zu seinem ersten Konzert verhalte. Es ist dasselbe und nicht dasselbe; dasselbe ist es, weil es von einem ausgelernten Meister, nicht dasselbe, weil es zehn Jahre später geschrieben ist. Sebastian Bach sieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Instrumentation im übrigen sind Mendelssohns Eigentum. So freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe; sie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meistern kennen, wenn sie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unser jüngerer wird sicherlich nicht vergessen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D-Moll-Konzert von Mozart, das in G-Dur von Beethoven ist uns ein Beweis davon.

Mendelssohns „Paulus“ in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier „Paulus“ gegeben, die größte Musikstadt Deutschlands ihn zuletzt. Daß Mendelssohns Kompositionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hiesigen inneren Musikleben zusammen, als daß ich die Tatsache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand also nur dieses: Der Wiener ist im allgemeinen äußerst mißtrauisch gegen ausländische musikalische Größen (etwa italienische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den Don Juan und die Ouvertüre zu Leonore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn komponiere nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich, so unwissend, so unfähig in Urteil und Leistung, wie irgendeine in Flachsenfingen. Zwerge aus der Welt

zu schaffen braucht es nun gerade keiner apostolischen Blitze, wie sie „Paulus" wirft; sie verkriechen sich ohnehin, faßt sie der Rechte irgend ernsthaft ins Auge. Aber der Paulus tat größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete diese fortlaufende Kette von Schönheiten in der Versammlung. Das hatte man nicht erwartet, diesen Reichtum, diese Meisterkraft, und vor allem nicht diesen melodischen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publikum überschätzte, war es so vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wissen, was das heißt: Wien und ein dreistündiges Oratorium haben bisher in schlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zustande. Was soll ich weiter sagen? — jede Nummer schlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß summarischer Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre seines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit"; der alte Seyfried: „so etwas hab' er nicht noch in seinen alten Tagen zu erleben gehofft". Kurz, der Sieg war passabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orchesterproben vor sich ging, so muß man vor der Virtuosität der Wiener allen Respekt haben. Die Darstellung war im einzelnen noch keine vollendete und konnte es nicht sein; aber wie man hier einen Chor singt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu besänftigen hätte als anzufeuern, das findet man in Norddeutschland nur selten, wo man sich hinter die Notenblätter verpallisadiert und nur froh ist, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin ist Wien einzig, man gebe ihm nur zu singen, und es schmettert lustig wie aus einer Kanarienhecke. Die Solopartien wurden zwar nicht von den bekannten ersten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, sogar ausgezeichnet. Wie ich schon geschrieben, geschah die Aufführung auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde, dieses höchst ehrenwerten Vereins, der in neuerer Zeit ein sehr frisches Leben entwickelt. Besondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch dessen rastlose Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orchester von 100 Köpfen zusammenzubringen, während übrigens bei mehr Zusammenhaltung und Beherrschung der Kräfte leicht 1000 und mehr ins Feld gestellt werden könnten. Ehre also allen denen, die dies Werk, diesen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit so großer Lust und Liebe den hiesigen zahlreichen und echten Kunstmenschen zur Schau gestellt. Die Frucht, auch für die Masse, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in mancher Seele widerhallen. Schon spricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

Sonaten für Klavier.

Es ist lange her, daß wir über die Leistungen im Sonatenfach geschwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenfesten Gesichter zu begegnen, wie sie, sonst an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meist Unbekanntere sind, die Sonaten schreiben, sodann, daß gerade die älteren noch unter uns lebenden Komponisten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachsen, und von denen als die bedeutendsten freilich nur Cramer und Moscheles zu nennen wären, diese Gattung am wenigsten gepflegt. Was die ersteren, meist junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu erraten; es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Spezimina, als Formstudien zu betrachten; aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Komponisten keine mehr, so müssen sie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu erraten wir jedem überlassen.

Auf Mozartschem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen Fis-Moll-Sonate allein seinen Namen überleben würde; auf Beethovenschem aber vor allem Franz Schubert, der neues Terrain suchte und gewann. Ries arbeitete zu schnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenso Onslow; am feurigsten und schnellsten wirkte C. M. von Weber, der sich eigenen Stil gegründet, namentlich auf ihm bauen mehrere der Jünger weiter. So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten, oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius. — . —

Von Sonaten bekannterer Musiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn*) in Riga und eine von Mendelssohn Bar-

*) Große Sonate. Werk 29.

tholdy*) für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernst, ja fast Spohrisch weich sich die erste ankündigt, so kann sie im weiteren Verlauf doch den spöttischen Zug, den wir schon öfters an Dorns Kompositionen bemerkten, auf keine Weise verheimlichen; Damen und Rezensenten die feinsten Schmeicheleien zu sagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das jemand in der Musik so gut wiederzugeben vermag als unser verehrter Komponist. — . —

Betrachten wir nun Mendelssohns Werk einen Augenblick! Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise; ein wohltuender Anblick, dieser innere Wohlstand, dieser Frieden, diese Seelengrazie überall! Die Sonate ist eine seiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich gescholten zu werden, den Unterschied zwischen Jetzt und Früher in seinen Werken mit Worten anzugeben. Es scheint mir alles noch mehr Musik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falsch deuten wolle: Mozartischer. Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er teilweise noch unter der Begeisterung Bachs und Beethovens, obwohl bereits Meister der Form und des Kunstsatzes; in den Ouvertüren lehnte er sich an fremde Dichtungen an oder schöpfte aus der Natur; und tat er es auch immer als Musiker und Dichter, so erhoben sich doch hier und da Stimmen gegen diese Richtung, wenn sie seine ausschließliche geworden. Die Sonate ist aber wiederum reinste, durch sich selbst gültigste Musik, eine Sonate so schön, klar und eigentümlich, wie sie irgend je aus großen Künstlerhänden hervorgegangen, im besonderen, wenn man will, eine Sonate für feinste Familienzirkel, am besten etwa nach einigen Goetheschen oder Lord Byronschen Gedichten zu genießen. Ueber Form und Stil noch mehr zu sagen, schenke man der Zeitschrift; man findet alles in der Sonate besser und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verstorbener Künstler vor mir, auch zweier Gegensätze, wie sie kaum schroffer zu einer und derselben Zeit geboren werden konnten, die sich wohl auch weder persönlich, noch als Musiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine der Musikmensch der neuesten Zeit vor allen, der andere der geniale Lehrer, dessen Schüler sämtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, sinnlich, phantasievoll, dieser trocken, oft

*) Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

streng, Stoiker. Wolle sie aber niemand nach diesen Sonaten beurteilen: sie gehören nicht in die erste Reihe ihrer Leistungen; immerhin gönnen sie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen schließlich: Franz Schubert*) und Bernhard Klein.**)

Die Teufelsromantiker.

Wo stecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Musikdirektor M.[13]) in Breslau erklärt sich plötzlich als ihren entschiedensten Gegner; auch die Allg. Musik. Zeitung wittert deren immer. Wo stecken sie aber nur? Sind es vielleicht Mendelssohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henselt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen diese einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, so drücke man sich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieser musikalischen Uebergangsperiode", so gibt es Dankbare und Weitsichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, alles durcheinander zu mengen und wegen dessen, was in den Kompositionen der deutsch-französischen Schule, wie in Berlioz, Liszt usw. tadelnswert erscheinen mag, das Streben der jüngern deutschen Komponisten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieses nicht, so gebt uns doch selbst Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke! — —

Etüden für das Pianoforte.

F. Liszt, Etüden. W. 1. — F. Liszt, große Etüden. Lieferung 1 u. 2.

— . — Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etüden von Liszt zu berichten, die wir in der Ueberschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Teilnahme für jene Etüdenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1 als eine „travail de la jeunesse" bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift „Grandes Etudes" erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn, daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft kostbar aus-

*) Große Sonate. Werk 143.
**) Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß).

gestattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Klavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Interesse gewähren müssen. Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich fürs erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß innewohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint.

Ueber Liszts Talent zur Komposition weichen die Urteile überhaupt so sehr voneinander ab, daß ein Eingehen in die wichtigsten Momente, wo er jenes verschiedenzeitig zur Erscheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte steht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinsicht der Opuszahlen auf Liszts Kompositionen eine wahrhafte Konfusion herrscht, daß auf den meisten gar keine angegeben ist, so daß man über die Zeit, wo sie erschienen, nur vermuten kann. Wie dem sei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu tun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Kompositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, das sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt,

auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Aeußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen Apparitions) in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt, nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an, sich zu andern Komponisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte; oder er suchte sich, im Drange Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liszt als Komponist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und anderen Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur mutmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohltuend in jenen älteren Etüden ausspricht, müßte er mit seinen Kompositionen eher den umgekehrten Prozeß, den der Erleichterung als der Erschwerung vornehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben E t ü d e n geben wollte, und daß sich hier die neu komplizierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Ueberwindung der größten ausgeht. — . —

Eine Kritik nach gewöhnlicher Weise über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. H ö r e n muß man solche Kompositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegenklingen. Und auch s e h e n muß man den Komponisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Komponisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre

Sturm- und Graus-Etüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten sind sie einigen jener Paganinischen für Violine verwandt, von denen Liszt neuerdings auch welche für das Pianoforte zu übertragen beabsichtigt.

— . — Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, wo möglich von Liszt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt. Gerade mit diesen Etüden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Klavier. —

Kamilla Pleyel.

I.

Auf dem Konzertzettel der Mad. Kamilla Pleyel prangten Kompositionen nebeneinander, die auf die würdigste Richtung der Künstlerin schließen ließen. Das G-Moll-Konzert von Mendelssohn hatten wir vor kurzem von Mendelssohn selbst gehört. Es war interessant, das Spiel der lebhaften Französin mit dem des Meisters zu vergleichen; den letzten Satz nahm sie sogar schneller. Im übrigen mag der Komponist mit der immer musikalischen Auffassung sicher einverstanden gewesen sein, bis auf einzelne Gesangstellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affektvoll gespielt wünschten. Anders als andere Klaviervirtuosen, die gar kein ganzes Konzert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel sogar ein zweites, das Konzertstück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Interesse bot, da es, der Vorgänger des Konzerts von Mendelssohn, an vielen Stellen in die Phantasie des, wie er's schrieb, noch jungen Künstlers verführerisch hineingespielt haben mag, sich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum messen kann. Mad. Pleyel trug es äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. So hatte sich auch im Publikum bald jene freudige, mitteilende Stimmung verbreitet, wie

sie nur nach Genuß und Wechselwirkung von Meisterwerk und Meisterspiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das gleiche sagen zu können, doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück; es war eine Komposition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächsten Sonnabend noch ein zweites Konzert und reist dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchst interessante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen und, mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelste ihrer Kunst zu dessen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leistungen schienen durch den Enthusiasmus zu wachsen und dieser mit jenen. Die genialische Frau hatte schön gewählt: das C-Moll-Konzert von Beethoven und „Oberons Zauberhorn" von Hummel, und im gestrigen Abonnementskonzert das Konzert in E-Moll von Kalkbrenner und zum Schluß das Konzertstück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeitlang ihr Lehrer, daher die Wahl; sie *spielte* es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht später einmal wie zum Vergnügen sich vorspricht; die vollendete Schule war in der Meisterin aufgegangen. Im Konzert von Beethoven traten andere Seiten ihrer musikalischen Natur vor; sie trug es würdig, ohne Fehl, im deutschen Sinne vor, daß uns die Musik wie ein Bild ansprach, während es in der Phantasie von Hummel wie aus luftigem Geisterreich zu uns herabklang. Das Konzert von Weber zog einen freudigen Aufstand nach sich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publikum schwärmte. „Es ist mehr Poesie in dieser Frau als in zehn Thalbergs," sagte jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Gestalt der Künstlerin, ihr kindliches Verneigen, als ob ihr dieser Beifall nicht gebühre, noch mehr, was sie Tieferes durch ihre Kunst offenbarte, wird die Erinnerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigsten Wünschen sehen wir der scheidenden Künstlerin nach, daß sie vom Glück, mit dem sie so viele erfüllt, auch an sich selbst erfahren möge. — *Florestan.*

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840 — Die C=Dur=Symphonie von F. Schubert. — H. W. Ernst. — A. Lwoff. — Franz Liszt I. II. — Mendelssohns Orgelkonzert. — Trios für Pianoforte.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mitkämpfend und meinend, haben wir an dem Einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu tun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blütezeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all' das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sich sich versichert halten.

Die C=Dur=Symphonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können und oft und verwundernd immer vor dem Stephansturme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als alles, was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte voneinander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge Musiker bald nach den

ersten geräuschvollen Tagen hinausgewandert sein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Rosenstrauch, wie ich ihn an Beethovens Grab hingepflanzt fand. Franz Schuberts Ruhestätte war ungeschmückt. So war endlich ein heißer Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen, und ich betrachte mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen O'donnell, der zwischen beiden mitten innen liegt. Einem großen Mann zum erstenmal ins Angesicht zu schauen, seine Hand zu fassen, gehört wohl zu jedes ersehntesten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehre unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher gestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhausewege, daß ja Schuberts Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald suchte ich ihn auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schuberts Grabe steht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Ueberschrift „Reliquien" mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift mitgeteilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Schuberts Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonien, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen, als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eignen Konzertverhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenfügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Symphonie, von der wir heute sprechen, verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Schubert verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direktion der Gewandhauskonzerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet, dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn so offenkundige, meisterhaft strahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verstanden, wieder gehört

und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die tätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigentum an sich, und so liegt sie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünschten. —

Sag' ich es gleich offen: wer diese Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, „nach Beethoven abzustehen von symphonistischen Plänen", und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelbild Beethovenscher Weisen war, jener lahmen langweiligen Symphoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasiereich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die neunte Symphonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißiger Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich seine siebente zu sehen bekömmt, ohne der Entwicklung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid tun könnte, was auch selbst zum Mißverstehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinste darunter wird noch immer ihre Franz Schubertsche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieenausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schuberts Studierstübchen in einer Vorstadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken. So ist's oft: spricht man in Wien z. B. von — —, so wissen sie des Preisens ihres Franz Schubert kein Ende; sind sie aber unter sich, so gilt ihnen weder der eine noch der andere etwas Besonderes. Wie dem sei, erlaben

wir uns nun an der Fülle Geistes, die aus diesem kostbaren Werke quillt. Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all' seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein. Oft, wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das eine noch an das andere gedacht hat und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Symphonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Symphonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der

auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reiffster Manneskraft schrieb.*) Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumentalwerken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigentümlichen Behandlung der Instrumente wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinandersprechen. Diese Aehnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielen Beethovenschen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeerschen Behandlung der Singstimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Uebergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Symphonie abschreiben, vom novellistischen

*) Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert.

Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entflossen sein. —

H. W. Ernst.

Die Worte von Berlioz, Ernst werde wie Paganini einmal die Welt von sich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand seinen begeisterten Anhang im Publikum. Jener hielt es mit Lipinski: das Imposante seiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar seiner großen Töne gehört zu haben. Andere schwärmten über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu raten, wie ein tiefsinniges Rätsel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und so haben Bériot, Ch. Müller, Molique, David, Prume jeder sein besonderes Publikum für sich, jeder seinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernst versteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für sich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielseitigsten Eigentümlichkeit durchgebrochen. Auch an improvisatorischer Kraft, der reizendsten am Virtuosen, steht er Paganini nahe, und hier mag sein früherer häufiger Umgang mit

Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernst ist aus Brünn gebürtig, kam sehr jung nach Wien auf das dasige Konservatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 seinen ersten Ausflug nach dem Rhein zur selben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuosität, obwohl sie offenbar noch manches von Paganinis Art an sich hatte, machte schon damals Aufsehen. Im jugendlichen Uebermute wohl gab er auch immer gerade in den Städten Konzerte, wo Paganini kurz vorher gespielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Konzerte in einigen Rheinstädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Musenschaft in die nahen Städte sich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit kostet, nur angehört zu werden. Unausgesetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganinis schwand nach und nach, bis wir denn seinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen sehen und den ersten in Paris beigesellt. Sein alter Wunsch, sein Vaterland wieder einmal zu sehen, namentlich seiner Heimat Beweise seiner fortgediehenen Meisterschaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereist und dort in wenigen Monaten 60—70 Konzerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris stracks nach Deutschland. Ein echter, seiner Kunst sicherer Künstler, hatte er es verschmäht, seine Reise voraus verkünden zu lassen. So trat er, von Marschner veranlaßt, zuerst in Hannover auf, dann in vielen Konzerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publikum schien zum doppelten angewachsen, so jubelnd erscholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtstück des Abends waren wohl die Mayseder'schen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Kadenz schloß, wie wir sie nur von Paganini gehört, wenn er in humoristischem Uebermute alle Zauberkünste seines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutscher Begeisterung hinaus, und wären Kränze in Bereitschaft gewesen, in Scharen wären sie auf den Meister geflogen. Dies steht ihm noch später einmal bevor, wenn er auch, als Mensch der bescheidenste und mehr still und in sich gekehrt, sich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächsten Montag. Die Flug- und Eisenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptstadt entführt. Dann aber, — läßt er gar seinen „Karneval von Venedig" hören, — denken wir noch mehr von i h m zu berichten, dem, scheint es, jener berühmte italienische Zauberer, bei seinem Abschied von der Kunstwelt, das Geheimnis

seiner Kunst anvertraut zu haben scheint, den Meistern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, allen zum Hochgenuß.

Am 14. Januar.

Alexis Lwoff.

Der Komponist der berühmten russischen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, Hr. Obrist Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaisers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweise dem hohen Kreise zugewendet, in dessen Nähe ihn seine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäischen Ruf bekommen, so daß wir nicht mißverstanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein bescheidenes Blatt in seinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gast gab nämlich einem kleinen Kreise Gelegenheit, seine besondere Kunst als Violinspieler kennen zu lernen. Schreiber dieser Worte zählt die Stunde zu den schönsten, die ihm je die Musik und ihre Künstler geschaffen. Hr. Lwoff ist ein so merkwürdiger, seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist; eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt; Musik, so neu, so eigentümlich, so frisch in jedem Ton, daß man festgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter, jene Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunstkraft, muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern, bis sie endlich in den Gewohnheiten des Künstlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künstler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günstiges Geschick auch selten gestellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes ist, die Meisterschaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunstfertigkeit auch den eines ganzen, schönen, innen frisch gebliebenen Menschen gewährt. Und dies alles sag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelssohn, in denen H. Lwoff die erste Violine spielte. Der Komponist war selbst gegenwärtig: er mochte, wie alles verriet, seine Musik wohl kaum je schöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der russischen Kaiserstadt noch mehr solche Dilettanten, so dürfte mancher Künstler dort wohl mehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen diese Zeilen dem

hochverehrten Manne einmal später zu Gesicht, so möchten sie ihm den Dank vieler aussprechen, die er an jenem Abend erheitert, die seinen Namen den gefeiertsten beizählen, von denen die neuere Kunst berichtet. —

Franz Liszt.

I.

Noch angestrengt von einer Reihe von sechs Konzerten, die er in Prag während seines achttägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liszt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo sehnlicher erwartet worden sein, als in der Residenz, wo Klavier und Klaviermusik vor allem geliebt wird. Montag gab er Konzert; der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehreren Mitgliedern der königl. Familie besucht. Alle Blicke hafteten auf der Tür, wo der Künstler eintreten sollte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst interessiert doch immer noch ganz anders. Man spricht viel von der Prosa jetziger Tage, von Hof- und Residenzluft und Eisenbahngeist, aber es komme nur der Rechte, und wir lauschen andächtig jeder seiner Bewegungen. Wie nun erst bei diesem Künstler, von dessen Wundertaten schon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, dessen Namen man immer neben den bedeutendsten zu hören gewohnt war, vor dem sich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick versöhnt schienen! So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfing zu spielen. Gehört hatte ich ihn schon vorher; aber es ist etwas anderes, der Künstler einem Publikum oder einzelnen gegenüber, — auch der Künstler ein anderer. Die schönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geschmückte Versammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie des Empfangenden. Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. Ein Wiener Schriftsteller hat Liszt'en in einem Gedicht besungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchstaben des Namens angehängten Beiwörtern besteht; das Gedicht, geschmacklos an

sich, hat aber sein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Ueber alles dieses ist schon hundert Male gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Kulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

Er spielte und akkompagnierte das Konzert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelssohn einmal die Idee gehabt haben soll, ein ganzes Konzert zu komponieren mit Ouvertüre, Gesangsstücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getrost veröffentlichen zur Benutzung), so gibt auch Liszt sein Konzert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß. Es war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publikums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Liszt zugeklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Liszt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächste Mal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, den Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, na-

mentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Teil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Aehnlichkeit Liszts mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Liszts Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viele wir selbst besitzen, die Liszt'en in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle samt und sonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der Tat braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausspruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf seines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer schönen Komteß mit einer Männernase" verglich, während er von Liszts Kopfe sagte, daß er jedem Maler zu einem griechischen Gott sitzen könne. Ein ähnlicher Unterschied gilt etwa von ihrer Kunst. Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liszt auch das meiste genützt zu haben bekennt.

Liszt mag jetzt gegen dreißig Jahr alt sein. Wie er schon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verschlagen wurde, wie später sein Name glänzend hier und dort neben den berühmtesten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verscholl, bis dann Paganini erschien, der den Jüngling zu neuem Streben aufstachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiserstadt enthusiasmierte, — dies und anderes ist bekannt. Seit ihrem Bestehen hat die Zeitschrift dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchsten Ehren, die nur einem Künstler widerfahren können, bereits geschmückt und feststehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, diesen erhöhen zu wollen, war schwer;

leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das letztere wurde hier versucht. Nicht durch Liszts Schuld war das Publikum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Konzertarrangement verstimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte sich das zunutze, anonym gegen den Künstler aufzuhetzen, und „wie Liszt nur zu uns gekommen wäre, seine unersättliche Habgier zu befriedigen". Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erste Konzert am 17. bot einen sonderbaren Anblick. In krauser Fülle stand die Menge durcheinander. Der Saal schien ein ganz anderer. Das Orchester war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwischen nun Liszt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Pastoralsymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen, mag die sonst höchst sorgsame Uebertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Symphonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und um so mehr, je mehr die Uebertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themas von Pacini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Konzert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet worden, was Liszt'en selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber *) hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Kompositionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Psalm „Wie der Hirsch schreit", die Ouvertüre

*) F. Mendelssohn.

„Meeresstille und glückliche Fahrt", drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das D-Moll-Konzert für drei Klaviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Liszt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Liszt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Liszts aber stand uns noch bevor: Webers Konzertstück, mit dem er in seinem zweiten Konzert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publikum in besonders frischer Stimmung schienen, so überstieg der Enthusiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liszt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfsplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur". Der Künstler gab noch eine Phantasie über Themas aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen und, auf Verlangen des Publikums, noch den Erlkönig von Schubert. Das Konzertstück aber war und blieb die Krone seiner Leistungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeschenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Konzerts durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämisches Wesen gehört dazu, solche freundliche Aufmerksamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hiesigen Blattes geschehen ist. An die Freuden, die euch der Künstler bereitet, hat er sein Leben gesetzt; von den Mühen, die ihm seine Kunst gekostet, erfahrt ihr nichts; er gibt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liszt blieb auch nichts schuldig. In sichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im zweiten Konzerte geworden war, zeigte er sich schnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Bestimmung Einsichtiger überließ. So spielte er am vergangenen Montag noch einmal zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein

Konzert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen und vor allem Liszts selbst hatten die Teilnahme an dem Konzert erhöht. Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu seinem Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Konzert, von Hiller Etüden, von mir mehrere Nummern aus einem älteren Werke, Karneval geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämtliche Kompositionen vom Blatt. Die Etüden und den Karneval hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohns Komposition aber erst wenige Tage vor dem Konzert kennengelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studieren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Karnevalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch, glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Komposition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts Neues mehr sind.[14]) Ein Stück ward nach dem andern fertig und dies gerade zur Karnevalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Ueberschriften und nannte die Sammlung Karneval. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben. Anders war es schon mit den Etüden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen; eine in Des-Dur und eine in E-Moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Teilnahme. Das Konzert von Mendelssohn war bereits durch den Kom-

ponisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Liszt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es tut ihm dies niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich im Schlußstück, dem Hexameron, — einem Variationenzyklus von Thalberg, Pixis, Herz und Liszt selbst. Man muß es bewundern, wo Liszt noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen, und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopins Kompositionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer gibt er freundlich alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag abend verließ er uns.

Mendelssohns Orgelkonzert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Konzert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen. Die beste Versinnlichung und Erklärung seiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Musik selbst, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten als von dem, der sie uns gestern gab, der die meisten Stunden seines Lebens gerade diesem Meister zugewandt, der der erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte, jetzt auch wieder den ersten Impuls gibt, daß sein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher gebracht werde. Hundert Jahre sind schon vergangen, ehe dies von andern versucht, sollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Aufführung kömmt? Es ist nicht unsere Absicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven sind noch nicht fertig, und es dürfte schon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da a n r e g e n möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bachscher Werke besonders verdient ge-

macht, Berlin und Breslau, in denen es viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelssohn spricht sich selbst in seinem das Konzert ankündigenden Zirkular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zu teil geworden, die Bach vor allen andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Teilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" usw. usw.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es-Dur, eine gar prächtige auf drei sich übereinander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüt entsprungen, sodann ein großbrillantes Präludium mit Fuge in A-Moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause folgte die Passecaille in C-Moll, 21 Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt; nach diesen eine Pastorella in F-Dur, wie nur irgend ein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Toccata in A-Moll mit Bachisch humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klän-

gen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts Größeres gibt als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Trios für Pianoforte mit Begleitung.

—.— Es bleibt noch übrig, über Mendelssohns Trio etwas zu sagen, — weniges nur, da es sich gewiß schon in aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrerzeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an und, gestehen wir es, hat schon manche Perle ans Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller: „die eigentliche Blütenzeit der Musik sei hinter uns", und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren. Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt? Am glücklichsten freilich, die es vom Schöpfer selbst gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuosen geben mag, in so zauberischer Frische weiß kaum ein anderer Mendelssohns Werke wiederzugeben, als er selbst. Es schrecke dies niemanden ab, das Trio auch zu spielen; es hat sogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu denen Schuberts, weniger Schwierigkeiten, wie denn diese bei Kunstwerken ersten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnisse stehen, und je größer jene, je gesteigerter diese ist. Daß das Trio übrigens keines für den Klavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es soll, und sei uns ein neues Zeugnis der Kunstkraft seines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchsten Blüte zu stehen scheint. —

1841.

Sonate von Chopin, Op. 35. — Etüden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte.

Sonate von Chopin, Op. 35.

—.— Die ersten Takte der genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin an, und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Kantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Kantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt und spielt und für sich denkt: „der Mann hatte doch so unrecht nicht".

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urteil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei anderen ebensogut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Klavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urteilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige

Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich taktweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im klaren, legen sie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren" usw. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopins oft willkürliche und wilde Akkordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu entharmonisieren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Takte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Teil des Publikums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B-Moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopinschen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Teil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopinschen Melodien anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinweg) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Kompositionen mitteilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß aufeinander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Akkordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom

zweiten Teil antreffen, hat Bellini nie gewagt und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italienisch, — wobei mir Liszts treffendes Wort einfällt, der einmal sagte: Rossini und Konsorten schlössen immer mit einem „votre très humble serviteur"; — anders aber Chopin dessen Schlüsse eher das Gegenteil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funèbre, der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

Etüden für das Pianoforte.

Stephen Heller, 24 Etüden.

Werk 16. Zwei Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfters auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa zwei Jahren in Paris, wo sein Talent als Komponist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etüden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etüdenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werte, sämtlich aber einen musikalisch-regen Geist verratend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Komponisten würden aus manchen Grundgedanken der Etüden ganze Konzerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Komponist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etüdensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannigfaltige Meinungen sind hier nebeneinander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht,

auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Rezensenten. Vielen wird dies offne hingebende Wesen gefallen, andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitere Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit wenigem auskommen muß und oft gegen seinen Willen. Wie der Komponist nur andeutete, so deutet auch, der darüber schreibt, nur an und meint, der junge Künstler verschwende nicht zu viel im kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Konsequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme! Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indes auf schönere Hoffnungen Anspruch, und dies ist schon einer schärferen Auszeichnung wert, deren er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etüden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerksam zu machen und das Andenken an den Komponisten bei seinen Landsleuten wieder aufzufrischen. Sein interessantestes und liebenswürdigstes Etüdenstück steht übrigens in dieser Sammlung n i c h t, sondern in der Moscheles-Fétisschen Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Konzert für den Pensionsfonds der Musiker am 8. Februar.)

Auf seinem Durchfluge hat der Meister auch hier seine Schwingen gerührt, und es sind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückertschen Gedichte, Rubine und andres Edelgestein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meister bestimmt hatte. Einem wie ihm, der schon so mit Lob überschüttet worden, Neues sagen zu wollen, ist schwer. Eines hört aber jeder strebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeschritten ist, seitdem er uns zum letztenmal mit seiner Kunst erfreut, und dieses Schönste dürfen wir auch Thalberg spenden, der seit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erstaunliches zugelernt, sich womöglich noch freier, anmutiger, kühner bewegt. So schien sein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht selbst dabei empfinden mag, sich allen mitzuteilen. Gewiß, wahre Virtuosität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künste; auch sie vermag es, den Menschen abzuspiegeln, so daß es uns

bei Thalbergs Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schicksal Vorgezogenen, Begünstigten: er steht in Reichtum und Glanz. So begann er seine Bahn, so hat er sie bis jetzt zurückgelegt, so wird er sie beschließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze gestrige Abend, jede Nummer, die er spielte, gab den Beweis dazu. Das Publikum schien gar nicht da zu sein, um zu urteilen, nur um zu genießen; man war seiner Sache so sicher, wie der Meister seiner Kunst. Die Kompositionen waren sämtlich neue, eine Serenade und Menuett aus Don Juan, eine Phantasie über italienische Themas, eine große Etüde und ein Capriccio über Themas aus der Somnambula: sämtlich höchst wirkungsvolle Umschreibungen der Originalmelodien, die, wie sie auch von Tonleitern und Harpeggien umsponnen waren, überall freundlich hervorsahen. Höchst künstlich war namentlich die Bearbeitung der Don-Juan-Themen und ihr Vortrag überraschend schön. Als Komposition die wertvollste schien uns die Etüde, der ein reizendes, wie im italienischen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich sein, ihm von niemand in solcher zauberischen Vollendung nachgespielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er sich als Mensch wie als Künstler ein inniges Andenken gesichert, und kehre er seinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

F. Chopin.

Zwei Notturnos. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben. Denn sicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, sobald sie sich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meisters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderisch immer im Aeußerlichen, in der Gestaltung seiner Tonstücke, in besonderen Instrumenteffekten, bleibt er sich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und ist dies hoch genug, seinen Namen den un-

vergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indes. Er hat so viel Herrliches geschaffen, gibt uns noch jetzt so viel, daß wir zufrieden sein dürfen und jeden Künstler, der nur die Hälfte geleistet wie er, beglückwünschen müßten. Ein Dichter zu heißen braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäet. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert; ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erbosen. Aber noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F-Dur schloß; jetzt schließt sie in A-Moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn Bartholdy, Sechs Lieder ohne Worte.

Viertes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter „Lieder ohne Worte". Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfach-

heit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangsweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als „Volkslied" bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine „Eifellandschaft" geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Kompositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten schon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G-Moll; es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten. So ist's mit dem wahren, erfindenden Künstler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermutet schon einen Schritt vorwärts getan, neuen Boden gewonnen. Anderes in diesem vierten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

1842.

Liszt, Bravourstudien nach Paganini.

F. Liszt, Bravourstudien nach Paganinis Capricen für das Pianoforte bearbeitet.

(Zwei Abteilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per Violino solo, composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oeuvre 1. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erschien in zwei Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erschien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert sich Ref. nicht mehr. Die Lisztsche Sammlung enthält fünf Nummern aus den Capricci, die sechste ist eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantischen Nachbildung, einer bloß harmonischen Ausfüllung der Violinstimme die Rede sein; das Klavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.

Gleiche Effekte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigste Aufgabe für den Bearbeiter. Daß sich Liszt aber auf die Mittel und Effekte seines Instruments versteht, weiß jeder, der ihn gehört. Es muß also gewiß vom höchsten Interesse sein, die Kompositionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuosen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnsten Klavier-Virtuosen der Jetztzeit, Liszt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner betätigen, als durch diese bis ins kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das treueste widerspiegelnde Uebertragung. Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so

hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit „Bravour-Studien", wie man sie wohl auch, öffentlich damit zu glänzen, spielt. Freilich werden's ihrer wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht vier bis fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als existiere sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort „Studie" vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Klavier je geschrieben, ebenso wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedikation „agli artisti" ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Klavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurteilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zu viel Raum kosten. Beide in den Händen, geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etüde mit ebenderselben nach der Schumannschen Bearbeitung, zu der Liszt selbst durch Abdruck der letzteren, Takt für Takt, sinnig auffordert. In der italienischen Ausgabe ist es die sechste Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem „Venetianischen Karneval" angeregt haben mögen; die Lisztsche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Takten, Schwierigkeiten der immensesten Art, derart, daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer d i e s e Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.

1843
und später.

Lieder und Gesänge. — Symphonien für Orchester. — Antonio Bazzini. — Lieder und Gesänge. — Aphoristisches. — Die „Sommernachtstraum"-Musik — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Musikalische Haus- und Lebensregeln. — Neue Bahnen.

Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.
Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüten eines noch sehr jugendlichen Kompositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an, und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen.*) Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubertschen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Klaviers, zu nutze machte. Der Komponist nennt seine Lieder auch „Lieder mit Pianoforte", und es ist dies nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Komponist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Uebersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es

*) Zwei Hefte sehr genialer Klavierstücke, die soeben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahrgemacht.

dem Komponisten an melodischer Kraft fehle, wird niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Komponist stehenbleibe. Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liederkomponisten innezuwohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, C. Beck, J. Mosen) eine dementsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Tal, wie es unsere Dichter so oft, so schön ausgesprochen, — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heineschen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe komponiert, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In andern, wie in Nr. 9, stören einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Komponisten vielleicht gerade recht überschwänglich zumute war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Symphonien für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Symphonien reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Komponisten sind: R. Schumann, — . — Spohr, Mendelssohn.

Von der Symphonie des ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist und in B-Dur steht. — . —

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonien vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erschienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben, die sechste) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen, es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen. — . — Einzelne feine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohrs, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urteile über den letzten Satz der Symphonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Symphonie charakterisierte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst durch seine neueste Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigentümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der früheren Spohrs, der „Weihe der Töne" vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der erste Satz schildert die Kinderwelt, der zweite die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der dritte endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurteil gegen diese Art des Schaffens zu haben, und teilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indes, das Vorurteil haben wohl manche, auch Nichtgelehrte, und hält uns daher ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein". Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet oder ein anderer. Drum wird auch niemand der Spohrschen Symphonie ihre Schönheiten wegphilosophieren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn er sich ausnahmsweise eine Aufgabe stellt oder ein Anfänger der

Kunst. Ueber all' dieses ist schon bei der „Weihe der Töne" hin und her geredet worden, und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Komponieren und das Gegenteil. Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer, als sie ist; gewiß, sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeite, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabendnachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß, sie irren. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo spricht. Drum, behaltet euer Vorurteil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers nicht den Meister entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieser neuesten Symphonie Spohrs ein Zauber ausgegossen wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht sagen, daß uns besonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir schon von Spohr gehört; aber diese Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam dem Komponisten freilich zu statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt, oder, fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein Meister, ein wie viel größerer, wenn er mit zweien zu tun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen schwerlich finden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal wünschen. Interessant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer solchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerste von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte sie nicht einmal benutzt, und sie liegt vielmehr im Charakter des Meisters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erste Doppelquartett schrieb, wie schon in diesen Blättern ausgesprochen wurde.

Zwei Orchester sind denn in der Symphonie tätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die starken Messing- und Schlaginstrumente) nur einfach besetzt werden soll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einstimmig spielen, die gewöhnliche starke Besetzung verlangt. Daß diese ungewöhnliche Art der Instrumenta-

tion der Aufführung an manchen Orten hinderlich sein wird, ist natürlich; im übrigen halten wir die Symphonie für nicht so schwierig wie z. B. die „Weihe der Töne".

Weicht denn die Symphonie in vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Scharen; dazwischen sieht man wohl auch das wehmütig lächelnde Auge des Meisters selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Mottos bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichsam selbst mit zu beklagen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Komponist davon versprochen; es ist dies das Solo der Violine des ersten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint, der Komponist lege Gewicht darauf, daß ein einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu verstehen. So wäre denn von einstudierenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das zweite Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht, und die Kraft des Guten siegt. In der Erfindung der Themas erinnert dieses an anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trios in E-Moll, und auch der Schluß erinnert an den der „Weihe der Töne", ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelssohn Bartholdy*)

*) Werk 56.

waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns teilnehmend bisher verfolgt, auf das höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam seiner ersten Leistung auf dem symphonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Symphonie in C-Moll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers, seine zweite, die er für die Philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt geworden; die Symphoniekantate endlich, der „Lobgesang", kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohns Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geschah aber erst in jüngster. Zur Beurteilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten, im schönen Italien gesungenen Melodien wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das einen wohl, wie etwa die italienische Reisebeschreibung in Jean Pauls Titan, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigentümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Kolorit ist es denn auch, das, wie der Franz Schubertschen Symphonie, so der Mendelssohnschen eine besondere Stelle in der Symphonieliteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Ueberbieten Beethovens aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubertschen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohns unter italienischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß der jüngeren ein anmutig gesitteter Charakter innewohnt, und daß sie uns weniger fremdartig anspricht, indes wir freilich der Schubertschen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Symphonie Mendelssohns noch durch

den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische Führung der Hauptthemas in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn mehr als irgendeine andere Symphonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig voneinander ab. Der Komponist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.

Was das Reinmusikalische der Komposition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im ganzen und der Bindeglieder im einzelnen stellt sie sich neben seine Ouvertüren; an reizenden Instrumentaleffekten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Ueberladung und philisterhafte Gelehrttuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publikum wird zum Teil mit von der größeren oder minderen Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten selbst und mithin gewiß das treueste Abbild, das gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

Antonio Bazzini.

Das Publikum fängt seit kurzem an, einigen Ueberdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es gibt

manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, alles in allem erwogen, zum besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt, als A. Bazzini. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die norddeutschen Publikums entschließen sich nun einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer, sich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der anderen noch schreiben können und sich unter den bekannten italienischen Kompositionszelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar produktives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntnis gewiß ebensoviel Recht wie Herr Donizetti usw., Opern zu schreiben. Sein „Konzert“ bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist diskrete Instrumentierung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von all diesem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiener ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmut und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich keinen, dem er es nicht gleichtäte; an eigentümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vortrags überragt er wohl die meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgischer Virtuosen herz- und seelenloses blasiertes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor, dem, trotz daß er schon auf solcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.

Dies Urteil zu unterschreiben hätte ich nur das Scherzo über Themas aus der „Aufforderung zum Tanz“ von Weber und sein Konzert zu hören

gebraucht und gewünscht. An den beiden folgenden Stücken sah ich nur ungern, daß er auch dem Publikum zu schmeicheln nicht verschmäht; hier war weniger Musik, aber eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachtun wird. In dieser Weise wolle er letzteren und sich selbst nicht überbieten; sie scheint mir sogar außer seiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunstgriffen der Kokette seine Zuflucht zu nehmen hat er nicht nötig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künstler die Teilnahme zuwenden, mit der sie gegen weniger Würdige oft verschwenderisch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenschaft aus, die der Bescheidenheit; da ist nichts, was uns spannen und in Verwunderung setzen will. Weltmüder, blasser Virtuosengestalten haben wir nun schon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgesicht, dem Heiterkeit und Lebenslust aus den Augen blickt, wie sie nur ein in sich wahrhaft glückliches Gemüt zurückzuspiegeln vermag.

Lieder und Gesänge.

Robert Franz.

12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. Zwei Hefte.

Ueber die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen

konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen rezitiert wie etwa ein Rückertsches, fängt an, in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenherlief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Borniertheit das Gegenteil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-Träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-Naives, so gleich das erste Lied, dann das „Tanzlied im Mai", und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermütiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des siebenten und zwölften Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das siebente, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrigbleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall.

Aphoristisches.

Neue, kühne Melodien mußt du erfinden.

„Es hat gefallen“ oder „es hat nicht gefallen“ sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein.

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

Der „Sommernachtstraum.“

(Brieflich.)

— Der zuerst etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, bist natürlich Du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum ersten Male), und daß der Theaterdirektor gerade einen Winterabend mit ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermärchen“ — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich Dir versichern, sahen wohl nur Shakespeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouvertüre ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittlung, eine Brücke gleichsam zwischen Zettel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakespeares Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird sich getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch bescheidener zurück als in der „Antigone“, wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältnis der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal

schildert sie in sprechenden Affekten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im übrigen begleitet sie nur die Feenpartien des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und niemand so wie er, das weißt Du. Ueber die Ouvertüre ist die Welt längst einig; „transferierte Zettels" gibt es freilich überall. Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten, der fertige Meister tat in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouvertüre zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouvertüre fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Komponisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Szene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeschaffenes erwartet. Denke Dir selbst die Szene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran „die Flur zu fegen blank und weiß" und Oberon seinen Segen erteilend: „Friede sei in diesem Schloß" usw. — nichts Schöneres für Musik kann gedacht werden. Komponierte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So, schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zettels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im übrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Aeußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey" und so alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Teils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohrs „Weihe der Töne" und hätte origineller sein können; doch enthält er ein höchst reizendes Trio. Das Orchester spielte unter MD. Bachs Leitung vortrefflich, auch die Schauspieler gaben sich alle Mühe, dagegen die Ausstattung fast ärmlich zu nennen war. Heute soll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Komponist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Kopenhagen nach Leipzig und zurück und sieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart.“ Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig; nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend), und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathien, die seine Ouvertüre zu „Ossian“ und seine erste Symphonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Kopenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zöglings nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Gitarre, Violine und Klavier lernte er, von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzutun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Wexschall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyse manchmal beriet. Kompositionen verschiedener Art entstanden, von denen indes der Komponist jetzt nicht viel halten will, es wären zum Teil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Kopenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalstücken erzählen läßt. Diese praktische Schule, manchem versagt, von vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian“, die auf das Urteil Spohrs und Fr. Schneiders mit dem von dem Kopenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise ins Ausland, und er machte sich fürs erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publikum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So

benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngeren seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Aehnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Ueberraschendes hat, indes auch auf eine musikalische Aehnlichkeit beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns. In der Tat scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emanzipieren wollten; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europas sahen wir schon nationelle Tendenzen sich äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein produktives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimat bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Skandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossian-Ouvertüre, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten

sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Von neuern Komponisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohns in gewissen Instrumentalkombinationen sichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Ossian"; in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodienweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen. Ueberhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouvertüre, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine „nordscheingebärende" Phantasie, wie sie jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das meiste anders als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen, daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Kabbalisten ein leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gades; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

„Johann von Paris" von Boieldieu.

(Den 4. Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. „Jean de Paris", „Figaro" und „Barbier", die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich, — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

„Templer und Jüdin" von Marschner.

(Den 8. Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Komposition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentiert, neben einer Fülle geistreicher Melodien. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle hat befreien können. —

Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zu viel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten teilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neueren Zeit.

„Iphigenia in Aulis" von Gluck.

(Den 15. Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; Johanna Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Szene gesetzt; Kostümierung und Dekoration sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugetan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozeß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer, origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini kopiert ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in „Armida".

„Tannhäuser" von Richard Wagner.

(Den 7. August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

„La Favorite" von Donizetti.

(Den 30. August 1847.)

Nur zwei Akte hörte ich. Puppentheatermusik! —

„Euryanthe" von C. M. v. Weber.

(Den 23. September 1847.)

Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Akt. Der Marsch im dritten Akt zu Ehren der nämlichen ist's auch, aber nicht einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

„Barbier von Sevilla" von Rossini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Rosine. Immer erheiternde geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt sie ungeschoren. Welch' falsche Ansicht von Virtuosenfreiheit! Uebrigens ihre beste Rolle. —

„Stumme von Portici“ von Auber.

(Den 22. Februar 1848.)

Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemütlos, dabei abscheulich instrumentiert. Hier und da Funken von Geist.

„Oberon“ von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weberschen Opern an Frische nachstehend. Eine schlumprige Aufführung.

„Ferdinand Cortez“ von Spontini.

(Den 27. Juli 1848.)

Mit Entzücken zum erstenmal gehört. —

„Fidelio“ von Beethoven.

(Den 11. August 1848.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

„Heimliche Ehe“ von Cimarosa.

(Den 19. Juni 1849.)

Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

„Wasserträger“ von Cherubini.

(Den 8. Juli 1849.)

Mit großer Freude an der geistreichen meisterlichen Oper seit vielen Jahren wieder zum erstenmal gehört. Ein vortrefflicher Wasserträger in Dall' Aste.

„Prophet“ von Giac. Meyerbeer.

(Den 2. Februar 1850.)

†

Musikalische Haus- und Lebensregeln.[15])

Die Bildung des Gehörs ist das wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt usw.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen sind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick, sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du dein musikalisches Tagewerk getan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennenlernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert. —

Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst antust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennenlernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irremachen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest. —

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios usw. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern akkompagniere oft. —

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allem von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperierte Klavier" sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, das du mit anderen zu teilen hast. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das „Ueber Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. —

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast.

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Uebe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen.

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, versäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst du hoffentlich bald überdrüssig. —

Suchst du dir am Klavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst. —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mitzudirigieren sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht.

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Neue Bahnen.

Es sind Jahre verflossen, — beinahe ebenso viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind.*) Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer**) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Aeußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von weh-

*) Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers F. E. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. A. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.

**) Eduard Marxsen in Hamburg.

klagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein andrer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!

R. S.

Nachwort und Anmerkungen.

„Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören." So schreibt Schumann 1840 in seinem Bericht über den Nachlaß Schuberts, ähnliches empfindet der Herausgeber, dem die Aufgabe zufällt, eine Auswahl der Schriften Schumanns zusammenzufassen und dabei innerhalb bestimmter Umfangsgrenzen zu bleiben. Die Verantwortung einer Auswahl unter den Arbeiten eines so überragenden Geistes wird erfreulicherweise durch das beispielgebende Vorgehen einer autoritativen Persönlichkeit verringert — nämlich Schumanns selbst. Schon zu seinen Lebzeiten hat er eine Sammlung seiner Schriften veranstaltet, die in vierbändiger Ausgabe 1854 erschien. Hier ist nicht nur vieles von den einstigen Beiträgen zur „Neuen Zeitschrift für Musik" ausgelassen, sondern Schumann hat im einzelnen auch manche eingreifenden Textänderungen, Kürzungen, Umformungen vorgenommen. Ein ähnliches Verfahren im Hinblick auf den Wortlaut kommt für den späteren Herausgeber nicht in Betracht, der Text an sich ist unantastbar. Wohl aber darf man annehmen, daß Schumann selbst für eine Ausgabe seiner Schriften im Jahre 1922 noch mehr fortgelassen hätte, als bei der Erstausgabe vor 70 Jahren. Dies bezieht sich vornehmlich auf die Besprechung von heut längst vergessenen Autoren und Werken. Gewiß ist mehrfach mit Recht die relative Unabhängigkeit gerade der Schumannschen Kritik von ihrem Objekt gerühmt worden. Andererseits war Schumann in viel zu hohem Maße Künstlernatur, als daß er nicht sein Bestes da gegeben hätte, wo der stärkst anregende Eindruck vorlag. Wenn wir also überhaupt eine Auslese treffen wollen, so wird die Zurückstellung von Besprechungen der damaligen Tagesliteratur die nächstliegende allgemeine Richtlinie geben.

Solche Auswahl erschien um so eher gerechtfertigt, als für die Ansprüche der Forschung durch die bei Breitkopf und Härtel erschienene, von Martin Kreisig besorgte Gesamtausgabe der Schumannschen Schriften in musterhafter Weise gesorgt ist. Hier findet man auch die von Schumann in seine Sammlung nicht aufgenommenen Schriften, sowie eine sorgsame Aufzeichnung der ursprünglichen Lesarten. Wer also das literarische Gesamtwerk Schumanns kennen lernen will, sei auf diese mit außerordentlichem Fleiß durchgearbeitete Veröffentlichung verwiesen. Die hier vorliegende Arbeit dagegen soll nicht der Geschichtswissenschaft dienen. Sie soll dem Musikliebhaber, dem Kunstfreund, dem geistig interessierten Menschen überhaupt ein Bild von der Erscheinung Schumanns geben, wie diese sich in seinen Schriften spiegelt. Vollständigkeit kam dabei nicht in Betracht, wichtig aber war die Hervorhebung aller charakteristischen Züge. Als solche sind anzusehen Schumanns Aeußerungen über bedeutende Zeitgenossen, für die er als Fürsprecher eintritt, über andere, die er als Schädlinge bekämpft, drittens Aeußerungen, die

durch Eigenart der literarischen Fassung die Individualität des Schriftstellers Schumanns besonders kennzeichnen.

Nach diesen drei Gesichtspunkten ist die vorliegende Auswahl getroffen, wobei es sich selbstverständlich nicht vermeiden ließ, daß noch manches fortfallen mußte, was dem angedeuteten Zweck sehr wohl entsprochen hätte. Dazu gehören die Aufsätze mit Notenbeispielen, von deren Aufnahme im Interesse der Allgemeinverständlichkeit abgesehen wurde. Die Sammlung soll Schumann dem Laien nahebringen, darum war alles zu vermeiden, was diese Annäherung erschweren könnte. Nur in Fällen, wo die Formal-Analyse wesentlicher Bestandteil einer wichtigen Arbeit ist, wie in der Besprechung der Phantastischen Sinfonie von Berlioz, durfte die fachliche Betrachtung nicht ausgelassen werden. Im übrigen bieten die Schriften Schumanns so vieles, abwechslungsvolles, daß auch nach Ausschaltung der musikalisch technischen Teile die Wahl für den Herausgeber schwer genug war.

Die äußere Anordnung nach Jahrgängen entspricht der von Schumann getroffenen Einteilung. Ein Versuch, die Aufsätze nach Gattungen zusammenzustellen, also Besprechungen von Werken, von Aufführungen, Charakteristiken gruppenweis zu bringen, erwies sich als unzweckmäßig. Es wäre dadurch ein falscher, Schumann wesensfremder Zug in das Ganze gekommen. Schumann lag alles Systematisierende fern, auch seine Aufsätze sind im Grunde Tagebucheintragungen, darum muß ihnen die zwanglose, unzusammenhängende, lediglich durch zeitlichen Zufall bedingte Folge gewahrt bleiben. Auslassungen innerhalb des Textes wurden nur vorgenommen, wenn es sich um neue Abschnitte handelte, die für den angegebenen Zweck dieser Sammlung nicht in Betracht kamen. Solche Auslassungen sind durch das Zeichen —.— angedeutet. Daß von Kürzungen im engeren Sinne, also Eingriffen in unmittelbar laufenden Text abgesehen wurde, ist eigentlich selbstverständlich, sei aber zur Vermeidung irrtümlicher Auffassungen besonders festgestellt.

Sämtliche im Text enthaltenen Anmerkungen stammen von Schumann. Die hier als Anhang folgenden Erläuterungen sind absichtlich so knapp wie möglich gefaßt. Es kommt nicht darauf an, verwickelte historische Zusammenhänge zu untersuchen. Nur die für das Verstehen des Textes unbedingt erforderlichen Hinweise sollen gegeben werden. Diese Ausgabe will ohne lehrhafte Absichten zur gefühlsmäßigen Erkenntnis des Menschen und Künstlers Schumann führen. Gelingt ihr das, so leistet sie etwas, was vielleicht von ihm selbst als seiner ursprünglichen Natur gemäß empfunden würde. Das liebende Verstehen ist überall in der Kunst, besonders aber bei Schumann, Voraussetzung des inneren Begreifens. Alles andere, methodologisch zu Erringende, bleibt der willensmäßigen Weiterarbeit des einzelnen überlassen.

[1]) J. B. Logier hatte einen Apparat zur Regelung der Handhaltung beim Klavierspiel erfunden.

[2]) Carl Voigt war ein Leipziger Kaufmann und Musikenthusiast, der besonders für Beethovens neunte Symphonie schwärmte und für ihre jährliche Aufführung ein testamentarisches Legat aussetzte.

[3]) Raphael Georg Kiesewetter, 1773—1850, namhafter Musikforscher. Sein Hauptwerk ist die „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik" (1834).

[4]) „Dorfküster Gottschalk Wedel" war ein Pseudonym für Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, der als Sammler und Komponist von Volksweisen heut noch bekannt ist. In einem Aufsatz „Sprache der Tonkunst" war er für die Verdeutschung aller italienischen Bezeichnungen eingetreten.

[5]) Diese Nummern des „Kometen" enthalten einen Beitrag von Schumann.

[6]) Daniel Gottlob Türk, 1750—1813, angesehener Musiktheoretiker, Lehrer von Karl Loewe.

[7]) Schumanns Angaben über die Entstehungszeit der Symphonie sind irrig. Die „Phantastische Sinfonie" wurde 1829, also zwei Jahre nach Beethovens Tode, geschrieben und am 5. Dezember 1830 in Paris aufgeführt.

Im analytischen Teil der Besprechung nimmt Schumann dauernd auf Liszts Klavierauszug mit Angabe der Seitenzahlen Bezug. Da der Klavierauszug den meisten Lesern nicht zur Hand sein dürfte, sind diese Hinweise ohne Auslassungszeichen zum größten Teil hier fortgeblieben.

[8]) François Joseph Fétis, 1784—1871, damals Autorität in allen Fragen der französischen Musikforschung und kritischen Aesthetik.

[9]) Sophie Kaskel, eine Schülerin Henselts, hatte als „Davidsbündlerin Sara" in Schumanns Zeitschrift über ihren Lehrer berichtet.

[10]) Stephen Hellers Davidsbündlername, hier von Schumann übernommen.

[11]) Ueber die Deutung der Namen in dieser phantastischen Tanzmusik-Kritik scheint auch unter den Nächstbeteiligten Unklarheit geherrscht zu haben. Sicher ist nur, daß mit „de Knapp" der Musikschriftsteller und Komponist Carl Banck gemeint ist, der, anfangs Schumann nahestehend, später als ein von Wieck begünstigter Rivale bei Clara auftrat und auch von Wieck als Belastungszeuge zur Bestätigung von Schumanns Trunksucht angerufen wurde. Dagegen waren die Vermutungen über die Deutung der Frauenfiguren verschieden, seltsamerweise glaubte Clara, daß Schumann sie in der Figur der Ambrosia habe karikieren wollen. Die Oberstimme des Notenbeispiels ist das musikalische Anagramm des Namens Beda.

[12]) Briefliche Aeußerung Beethovens.

[13]) Der Breslauer Musikdirektor Mosevius hatte 1839 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung einen Aufsatz über den Pianisten Dreyschock veröffentlicht, in dem es hieß: „dafür danke ich dem Genius der Kunst, der mir das Wohlbehagen an dieser Teufelsromantik der neuesten Zeit verschloß . . ."

[14]) Gemeint ist das Städtchen Asch (Thema a—es—c—h). Eine ähnliche „Spielerei" liegt den Abegg-Variationen Op. 1 zugrunde (Thema a—b—e—g—g). Schumann liebte diese Art musikalischer Verkleidungen, so sehr er sich ihres spielerischen Charakters bewußt blieb.

[15]) Die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" hatte Schumann ursprünglich zur Veröffentlichung im „Album für die Jugend" geschrieben. Sie erschienen jedoch zuerst in der Zeitschrift und wurden erst später in die zweite Auflage des Albums übernommen.

Literatur.*)

Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Mit Nachträgen und Erläuterungen herausgegeben von Martin Kreisig, Leipzig. Verlag Breitkopf und Härtel.

Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. In Auswahl herausgegeben von Dr. Heinrich Simon, Leipzig. Verlag Ph. Reclam.

Der junge Schumann: Dichtungen und Briefe. Herausgegeben von Alfred Schumann, Leipzig. Insel-Verlag.

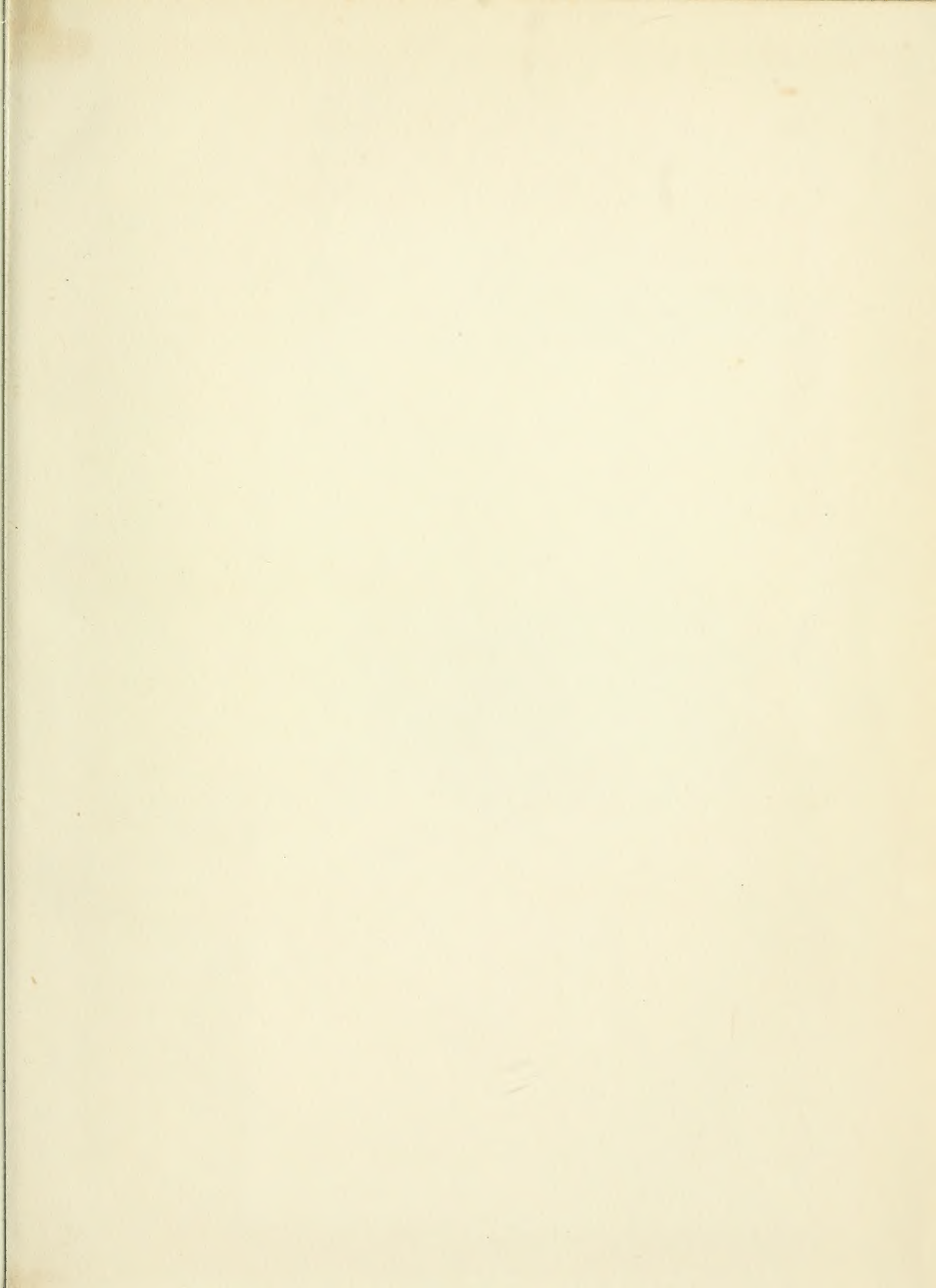
Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. 3 Bände. Leipzig. Verlag Breitkopf und Härtel.

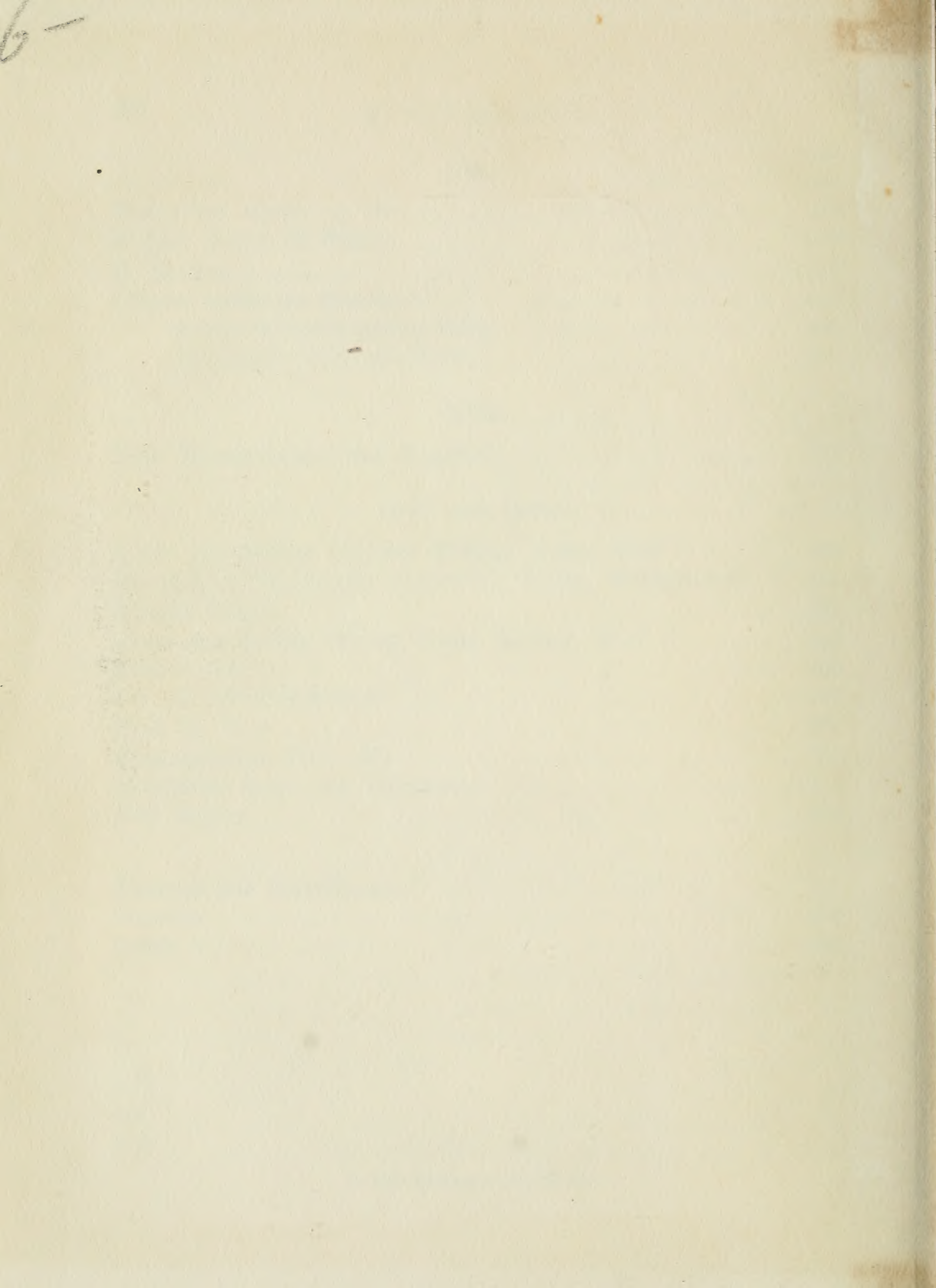
---

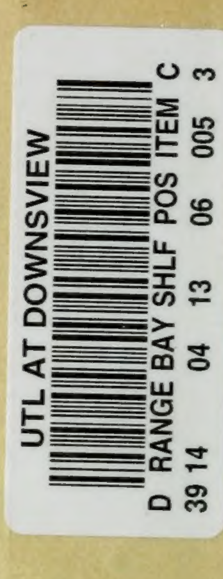
*) Genannt sind nur die für die vorliegende Arbeit benutzten Werke. Es sind naturgemäß die für dieses Stoffgebiet wichtigsten. Eine ausreichende, der Bedeutung Robert Schumanns entsprechende Biographie ist nicht vorhanden.

Inhalt.

R. Boll, Buchdruckerei Berlin NW 6.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 06 005 3